ARCHIVOS DE LA FILMOTECA

octubre 2017
73

Memorias audiovisuales de la violencia política en Iberoamérica

REVISTA DE ESTUDIOS HISTÓRICOS SOBRE LA IMAGEN · CUARTA ÉPOCA

ARCHIVOS 73
DE LA FILMOTECA

DIRECTOR EDITOR
AGUSTÍN RUBIO ALCOVER
Universitat Jaume I de Castellón

JEFE DE REDACCIÓN MANAGING EDITOR
ARTURO LOZANO AGUILAR
Universitat de Lleida

SECRETARIO DE REDACCIÓN EXECUTIVE SECRETARY
SANTIAGO BARRACHINA ASENSIO

COMITÉ CIENTÍFICO ADVISORY BOARD
DANIELA ARONICA (Universitat de Barcelona)
NANCY BERTHIER (Université Paris – Sorbonne)
MARIA ANTONIA CAMÍ VELA (University of North Carolina, Wilmington)
JOAQUÍN CÁNOVAS (Universidad de Murcia)
JOSÉ LUIS CASTRO DE PAZ (Universidad de Santiago)
JOSEP M. CATALÀ (Universitat Autònoma de Barcelona)
JOSETXO CERDÁN LOS ARCOS (Universidad Carlos III de Madrid)
GIULIA COLAIZZI (Universitat de València)
JUAN MIGUEL COMPANY (Universitat de València)
MARINA DÍAZ LÓPEZ (Instituto Cervantes)
LUIS FERNÁNDEZ COLORADO (Universidad Autónoma de Madrid)
GERARD IMBERT (Universidad Carlos III de Madrid)
LUIS ALONSO GARCÍA (Universidad Rey Juan Carlos)
FRANCISCO JAVIER GÓMEZ TARÍN (Universitat Jaume I de Castellón)
JESÚS GONZÁLEZ REQUENA (Universidad Complutense de Madrid)
MANUEL LARRAZ (Université de Bourgogne)
JUAN MARSÉ CARBÓ (Escritor)
JAVIER MARZAL FELICI (Universitat Jaume I de Castellón)
JOAN M. MINGUET (Universitat Autònoma de Barcelona)
ALEJANDRO MONTIEL (Universidad Politécnica de Valencia)
JOSÉ MANUEL PALACIO ARRANZ (Universidad Carlos III de Madrid)
JULIO PÉREZ PERUCHA (Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC)
VICENTE PONCE (Universidad Politécnica de Valencia)
JOSÉ MARÍA PRADO
ESTEVE RIAMBAU (Filmoteca de Catalunya)
EDUARDO RODRÍGUEZ MERCHÁN (Universidad Complutense de Madrid)
JEAN CLAUDE SEGUIN (Université Lumière Lyon 2)
JENARO TALENS (Université de Genève / Universitat de València)
LAURO JOSÉ ZAVALA ALVARADO (Universidad Autónoma de México / Sepancine)
YURI TSIVIAN (University of Chicago)
SANTOS ZUNZUNEGUI (Universidad del País Vasco)

IN MEMORIAM
RAYMOND BORDE
GUILLERMO CABRERA INFANTE
FRANCISCO LLINÀS
JEAN-LOUIS LEUTRAT

CONSEJO DE REDACCIÓN EXECUTIVE EDITORIAL BOARD
ÁUREA ORTIZ VILLETA (Universitat de València)
IVÁN BORT GUAL (Centre d'Ensenyament Superior Alberta Giménez (CESAG)
SHAILA GARCÍA CATALÁN (Universitat Jaume I de Castellón)
ANTONIO LORIGUILLO LÓPEZ (Universitat Jaume I de Castellón)
MARTA MARTÍN NÚÑEZ (Universitat Jaume I de Castellón)
VIOLETA MARTÍN NÚÑEZ
TERESA SOROLLA ROMERO (Universitat Jaume I de Castellón)
ADRIÁN TOMÁS SAMIT (Universidad Nacional de Gyeongnam)

COORDINACIÓN EDICIONES DE LA FILMOTECA
EDICIONES DE LA FILMOTECA COORDINATION
NIEVES LÓPEZ-MENCHERO MARTÍNEZ

MAQUETACIÓN LAYOUT
MARTÍN GRÀFIC

ISSN 0214-6606
ISSN electrónico 2340-2156
Depósito Legal V-954-1989

ARCHIVOS DE LA FILMOTECA
Plaza del Ayuntamiento, 17
46002 Valencia
Tel: 96 353 93 21
E-mail: revista@archivosdelafilmoteca.com

Editada por Ediciones de la Filmoteca
Dirección de Audiovisuales y Cinematografia
Institut Valencià de Cultura

Archivos de la Filmoteca no comparte necesariamente las opiniones que sostienen los colaboradores en sus textos

EDICIÓN DIGITAL DIGITAL EDITION
www.archivosdelafilmoteca.com
archivosdelafilmoteca.ivac.gva.es

EVALUADORES NÚMERO 73 REVIEWERS ISSUE 73

MARTA ÁLVAREZ (Universidad de Franche Comté); CELESTE ARAÚJO (Universitat de Barcelona); ROBERTO ARNAU ROSELLÓ (Universitat Jaume I de Castellón); MARIA ANTONIA CAMÍ VELA (University of North Carolina, Wilmington); JUAN MIGUEL COMPANY (Universitat de València); EFRÉN CUEVAS ÁLVAREZ (Universidad de Navarra); EDUARDO DIAS FONSECA (UNILA - Universidade Federal da Integração Latino-americana); MARINA DÍAZ LÓPEZ (Instituto Cervantes); SOPHIE DUFAYS (Universidad de Louvain); LUIS ALBERTO FACELLI (Universidad del Cine); JOSÉ ARTURO FIGUEROA GÜNTHER (Universidad Austral de Chile); RAÚL ROYDEEEN GARCÍA AGUILAR (Universidad Autónoma Metropolitana Cuajimalpa); SHAILA GARCÍA CATALÁN (Universitat Jaume I de Castellón); SONIA GARCÍA LÓPEZ (Universidad Carlos III de Madrid); FRANCISCO JAVIER GÓMEZ TARÍN (Universitat Jaume I de Castellón); PABLO GULLINO (Universidad Nacional de General Sarmiento); FRANCISCO JAVIER HERRERA NAVARRO; SANTIAGO JUAN-NAVARRO (Florida International University); ALEJANDRO KELLY HOPFENBLATT (Universidad de Buenos Aires); MARÍA LAURA LATTANZI; JUAN IGNACIO LAHOZ RODRIGO (Institut Valencià de Cultura – Audiovisuals i Cinematografia); ISAAC LEÓN FRÍAS (Universidad Católica del Perú); ANA MARÍA LÓPEZ (Universidad Pontificia Bolivariana); ANTONIO LORIGUILLO LÓPEZ (Universitat Jaume I de Castellón); RICARD MAMBLONA (Universitat de Barcelona); MARTA MARTÍN NÚÑEZ (Universitat Jaume I de Castellón); JAVIER MORAL MARTÍN (Universidad Politécnica de Valencia); JORGE NIETO FERRANDO (Universitat de Lleida); MARÍA LUISA ORTEGA GÁLVEZ (Universidad Autónoma de Madrid); ÁUREA ORTIZ VILLETA (Universitat de València); DIANA PALADINO (Universidad Nacional de Tres de Febrero); JOSÉ MANUEL PELÁEZ ROPERO (Universidad de Salamanca); SALVADOR RUBIO MARCO (Universidad de Murcia); JAUME PERIS BLANES (Universitat de València); AARÓN RODRÍGUEZ SERRANO (Universidad Europea de Madrid); LUCIA RUD (Universidad de Buenos Aires); JOSÉ CARLOS RUEDA LAFFOND (Universidad Complutense de Madrid); EDUARDO A. RUSSO (Universidad Nacional de La Plata); RUTH SANZ SABIDO; ADRIÁN TOMÁS SAMIT (Universidad Nacional de Gyeongnam); TERESA SOROLLA ROMERO (Universitat Jaume I de Castellón); JESÚS ADOLFO SOTO CURIEL (Universidad Autonoma de Baja California); MARINA VINYES ALBES (Université Paris-Sorobonne / Universitat de Barcelona); SAMUEL VIÑOLO LOCUBICHE (Universidad de Barcelona).

Número de artículos recibidos: 20, número de artículos aceptados: 15, número de artículos rechazados: 5.

Archivos de la Filmoteca es una revista semestral de estudios históricos sobre la imagen fundada en 1989 por Ricardo Muñoz Suay y editada por la Filmoteca de CulturArts Generalitat Valenciana. Como revista editada por una filmoteca, incide necesariamente en la perspectiva histórica de las imágenes, pero también somete la tradición cinematográfica a la reflexión de estudiosos contemporáneos para actualizarla y reinterpretarla. El público al que va dirigida son aquellas personas cuyo trabajo, investigación o intereses están vinculados al objeto de la revista.

Archivos de la Filmoteca está incluida en los catálogos y bases de datos de ISOC, Latindex, MILA Bibliography, Dialnet, Library of Congress, ProQuest y Periodical Indexing Project de la FIAF (Federación Internacional de Archivos Fílmicos).

ARCHIVOS 73

DE LA FILMOTECA

73 sumario

EDITORIAL 8

CUADRO MEMORIAS AUDIOVISUALES DE LA VIOLENCIA POLÍTICA EN IBEROAMÉRICA

ARTURO LOZANO Y LAIA QUÍLEZ
Memorias audiovisuales de la violencia política en Iberoamérica 13

CAROLINA AMARAL DE AGUIAR
Los prisioneros y la muerte del poeta: el Chile de la dictadura ante las cámaras extranjeras 17

MARCELA VISCONTI
Imágenes en disputa, documentos de una época. Cine y dictadura en la Argentina 31

FABIÁN NÚÑEZ
La acción de las cinematecas latinoamericanas en tiempos de dictadura: el caso de la Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro 43

MARÍA AIMARETTI
Wiphala de memorias: sobre el documental *Las banderas del amanecer* (Grupo Ukamau, 1983) 57

JULIA KRATJE
El circunloquio de la violencia. Acerca del melodrama alegórico feminista en *Camila* (María Luisa Bemberg, 1984) 75

DAVID GARCÍA-REYES
De luz y de sombras: los fantasmas de la memoria en *El secreto de sus ojos* 91

LIOR ZYLBERMAN
Infancia y memoria. Lo recordable a través del tiempo 107

WILLIAM R. BENNER
El documental sin fin: filmar al desaparecido 123

PAOLA LAGOS LABBÉ
Videoactivismo, denuncia y (contra)memorias. Resistencia política en los colectivos documentales durante la dictadura chilena 139

ELENA ROSAURO RUIZ
Hipervisibles o desaparecidos: diferencias *geo-políticas* en la representación de la violencia en América Latina 157

FUERA DE CUADRO

DOLORES MARTÍNEZ RAMÍREZ
Limite de Mário Peixoto. Una estrategia visual de resistencia frente al paradigma contemporáneo de la ilimitación 175

JAVIER CAMPO
Unos pioneros en nada ortodoxos. El cine etnográfico latinoamericano de mediados del siglo XX 193

JOSEP TORELLÓ OLIVER, JAUME DURAN CASTELLS
Informe general (1976) de Pere Portabella: un estado de la cuestión cinematográfica sobre la Transición española 213

ANDREA SALOMÉ MORALES GALÁRRAGA, ANDRÉS ALFREDO LUNA MONTALVO
La producción del videoclip y la narrativa de nuevos lenguajes. Aproximación a las influencias comunicacionales y artísticas en la obra de Floria Sigismondi 225

JOSÉ FRANCISCO CÁMARA SEMPERE
El misterio Berzosa. Filmar *La Festa d'Elx* 239

HISTORIA ORAL

EMETERIO DIEZ PUERTAS > Entrevista a Ceferino Blázquez, proyeccionista en la empresa Reyzábal 259

BIBLIOTECA

MARINA DÍAZ LÓPEZ > Algunos contextos para el cine mexicano 269

MARTA GARCÍA CARRIÓN > Nacionalismo y catolicismo en el cine producido durante la dictadura franquista: algunas aproximaciones recientes 272

LAIA QUÍLEZ ESTEVE > Pensando el cine 276

SERGI RAMOS ALQUÉZAR > Terror español desde las fronteras 279

LUIS ALONSO GARCÍA > Sobre el viejo oficio de hacer películas 282

EDITORIAL

UNA NUEVA ETAPA

Cuatro años y medio han transcurrido desde que el número 72 de *Archivos de la Filmoteca* viera la luz, casi media década en la que el mismo torbellino de acontecimientos que provocó que el proyecto quedara en suspenso ha cambiado el panorama social, económico, político y mediático nacional e internacional. En este tiempo, a pesar de que los propósitos de retomar la publicación han sido tan sinceros como constantes, la tarea se ha antojado por momentos imposible. Por eso, a la hora de escribir unas líneas que certifican que ese logro se ha alcanzado, queremos antes de nada agradecer todo el apoyo que hemos recibido y la confianza que se ha depositado en nosotros en su nueva etapa, que va a mantener la continuidad esencial con respecto a la última época. Para el actual equipo de dirección, Francisco Javier Gómez Tarín, hoy ya jubilado, sigue siendo, más que una fuente de inspiración, partícipe de esta andadura. Es por ello que, además de en su calidad de miembro del comité científico, se adhiere de manera excepcional con su firma a este editorial.

La revista que el lector va a encontrarse presenta, pues, una estructura muy similar a la que le es familiar. Se compone de una sección monográfica (la más extensa, titulada *Cuadro*) y otra miscelánea (*Fuera de Cuadro*, con un número más reducido pero significativo de textos de tema libre), un apartado de reseñas (*Biblioteca*), y otro, el único que supone una novedad y que nos ilusiona doblemente, consagrado a la *Historia Oral*. En este espacio se irán publicando entrevistas en profundidad, convenientemente anotadas, a personalidades poco conocidas del mundo audiovisual. Deseamos con ello hacer justicia a profesiones y profesionales tradicionalmente desatendidos, contribuir a un mejor conocimiento del pasado de la industria y abogar por un entendimiento más global, fidedigno y humano del fenómeno.

Este número 73 de *Archivos de la Filmoteca* se abre con un dossier coordinado por Arturo Lozano y Laia Quílez sobre *Memorias audiovisuales de la violencia política en Iberoamérica* integrado por una decena de textos de especialistas y cuya breve descripción podrá encontrar el lector en las páginas introductorias al monográfico. La elección del tema denota y reafirma la vocación de la revista de seguir siendo un referente en este nuestro ámbito geopolítico y lingüístico para los "estudios históricos sobre la imagen", tal y como reza la cabecera completa. A continuación, cinco artículos profundizan en asuntos y épocas tan distintos –aplicando, además, metodologías muy dispares–, como el mítico film portugués *Limite*, filmado por Mário Peixoto en 1929 y estrenado en 1931 (Lola Martínez), el cine etnográfico latinoamericano de mediados del siglo XX (Javier Campo), la visión de Pere Portabella sobre la Transición española en su *Informe general* de 1976 (Josep Torelló Oliver y Jaume Duran Castells), el estilo y las influencias en la obra de la realizadora y videoartista Floria Sigismondi (Andrea Salomé Morales-Galárraga y Andrés Alfredo Luna Montalvo) y la insólita experiencia documental de José María Berzosa sobre

el Misteri d'Elx en 1972 (José Francisco Cámara Sempere).

Tras la entrevista realizada por Emeterio Diez Puertas a Ceferino Blázquez, proyeccionista durante las últimas cinco décadas en una empresa de exhibición familiar con tanta solera como la madrileña Reyzábal, y conforme al mismo espíritu incluyente que anima las secciones monográfica y miscelánea, la presente entrega se completa con reseñas sobre obras historiográficas del cine iberoamericano y español centradas en aspectos y periodos concretos, estudios sobre los géneros y aproximaciones a manuales teórico-prácticos.

Deseamos con todas estas aportaciones desde muy diferentes ópticas, y con las que esperamos contar en un futuro inmediato, enriquecer nuestra comprensión del universo audiovisual. *Archivos de la Filmoteca* está de vuelta, y lo hace con la firme intención de recuperar la línea de trabajo que establecieron quienes nos han precedido, revalidar el sello de calidad que forjaron y mantener su apertura de miras hacia el pasado, el presente y el futuro.

Agustín Rubio Alcover
Arturo Lozano Aguilar
Santiago Barrachina Asensio
Francisco Javier Gómez Tarín

CUADRO

Memorias audiovisuales de la violencia política en Iberoamérica

Memorias audiovisuales de la violencia política en Iberoamérica

ARTURO LOZANO Y LAIA QUÍLEZ

Dentro del sangriento siglo XX, con dos guerras mundiales, incontables guerras civiles y regímenes dictatoriales y totalitarios de todo signo, en los años setenta surgió una nueva forma de violencia política en el Cono Sur. La novedad consistía en que la tradicional eliminación física del oponente político era negada públicamente por el mismo Estado que encargaba de forma paralegal esas ejecuciones. Pretendían, con este cinismo extremo, erradicar cualquier síntoma de activismo y protesta populares, y ganar también la batalla de los discursos. En un contexto internacional en el que la condena a la violencia estatal tenía unos claros objetivos políticos de desprestigio del bloque comunista, estos regímenes recurrieron a la desaparición de personas para acomodar sus cruentos procedimientos a un discurso legitimador asentado en la defensa de los derechos humanos. Un simple visionado a la intervención del dictador Rafael Videla, en la que acuñó su célebre fórmula "Ni muerto ni vivo, está desaparecido", resulta clarificador.

Si la estrategia gubernamental era la desaparición sistemática de personas, la primera denuncia pasaba por hacer reaparecer públicamente a esos desaparecidos, para con ello evidenciar la violencia desmedida del régimen y también para visibilizar a todos aquellos que aquel había tratado, literal y metafóricamente, de reducir a la nada. La figura del desaparecido se convirtió, pues, en el eje fundamental de unas representaciones que protagonizaron la acusación contra esos estados. Las valientes actuaciones de sus primeros promotores, tales como la Vicaría de la Solidaridad en Chile o las Madres de Plaza de Mayo en Argentina, encontraron traslado en las representaciones audiovisuales de estas desapariciones. Lejos de la finalidad del monumento, estas prácticas huyeron de la instauración de una memoria fija y cristalizada, insertándose en una política radical de la resistencia forjada dentro de una coyuntura de terror. Asimismo, convirtiendo el espacio público en un lugar de expresión y de denuncia, lograron que el duelo privado se abriera, por primera vez, a la experiencia colectiva, sentando las bases de las estrategias y prácticas que, ya en democracia, siguieron reivindicando la memoria de los desaparecidos y la urgencia de hacerles justicia.

Archivos de la Filmoteca 73, 13-16 · ISSN 0214-6606 · ISSN electrónico 2340-2156

El planteamiento del dossier que aquí presentamos tiene como eje central la representación de esos "pasados que no pasan", que siguen vivos (Conan y Rousso, 1994), y que se hacen eco de las heridas todavía abiertas en países iberoamericanos que sufrieron las políticas del terror puestas en marcha por regímenes militarizados. Si cualquier expresión de la violencia totalitaria no se extingue con la instauración de la democracia, sino que perdura en el presente político, simbólico y cultural de cada país, más lacerante resulta todavía la ausencia de los cuerpos de los desaparecidos para cerrar ese pasado. Ese estado incierto, "ni muerto ni vivo", reclama homenajes institucionales y reparaciones morales diferenciados de las conmemoraciones habituales a las víctimas localizadas; exige procesos judiciales específicos para castigar crímenes caracterizados por la ausencia literal de "cuerpos del delito"; y necesita de relatos literarios, artísticos, escénicos o audiovisuales que puedan sustanciar la memoria traumática de esa ausencia.

Las interpretaciones que se hacen del pasado, así como la memoria –o las memorias, porque son múltiples– que se fraguan en torno a él, son, sin embargo, siempre cambiantes. En efecto, según sean los agentes que lean y recuerden, y según sea el contexto y el momento en el que esas lecturas tengan lugar, los recuerdos, análisis y sentidos de esos tiempos pretéritos pueden llegar a ser tan divergentes que incluso es posible que entren en disputa (Jelin, 2002). Así por ejemplo, en el acontecer de los propios gobiernos represivos, hallamos un discurso oficial –enaltecedor, propagandístico– que, articulado muchas veces desde los poderes fácticos –el periodismo, la educación, la Iglesia, pero también la literatura y el cine–, choca frontalmente con reportajes, novelas y películas militantes, esto es, con narrativas enarboladas desde la clandestinidad, la resistencia y la férrea voluntad de denunciar y derrocar aquellas políticas totalitarias. Sin embargo, los conflictos por decir la realidad (presente o pasada) de una u otra manera –o simplemente por sacarla a la luz– se dan igualmente en los periodos de transición e incluso en democracias aparentemente bien consolidadas. Ante las políticas de olvido, las leyes de amnistía y otras iniciativas gubernamentales que apelan a la reconciliación pero también al silencio, proliferan colectivos que reivindican la memoria como algo inextricablemente ligado a la reparación, la verdad y la justicia. Quizás las Madres de Plaza de Mayo sea uno de los ejemplos más representativos, en tanto salieron a la calle durante y después de la última dictadura argentina y con sus rondas, pancartas y denuncias del secuestro de sus hijos lograron socializar la maternidad y dotarla de un significado político.

Como hemos visto, las luchas por la justicia y la memoria no afloran únicamente en el terreno social, sino que se evidencian en narrativas que, desde lo literario a lo audiovisual, abogan por decir y denunciar el horror, dar voz y recordar a las víctimas o plantear preguntas y reflexiones con respecto a la manera de articular esos "pasados presentes" (Huyssen, 2002). Novelas históricas, memorias, biografías, autobiografías, obras teatrales, películas de ficción, documentales, piezas de videoarte e instalaciones fotográficas han servido a los creadores para arremeter contra el terrorismo de Estado y para poner nombre al duelo y al sufrimiento colectivos. Gestadas bien en la clandestinidad o el exilio, bien ya en democracia, estas producciones –algunas de carácter marcadamente *amateur*, otras insertadas en los circuitos comerciales– se nos presentan hoy enmarcadas en un tiempo en que las imágenes se multiplican y se difunden de modo veloz, masivo y generalmente acrítico y espectacularizante. Es preciso, pues, rescatar parte de esas narrativas y reflexionar sobre ellas, en la medida en que constituyen un valioso aporte en el fortalecimiento y enriquecimiento de las memorias individuales y colectivas (Richard, 2007).

Este dossier parte precisamente de la voluntad de ofrecer un espacio a la reflexión y la visibilización de estas producciones audiovisuales que dicen, piensan y denuncian el terror y la violencia de Estado en Iberoamérica. Teniendo en cuenta, sin embargo, la amplitud y heterogeneidad de tales expresiones, no ha sido posible hacerlo de manera exhaustiva, como tampoco hemos podido abarcar las realidades de todos los países que en un momento u otro fueron víctimas de estas violencias estatales. Argentina, Chile, Bolivia, Brasil, Colombia y México sí quedan representados en esta decena de artículos, que hemos querido ordenar siguiendo una línea cronológica muy marcada y que arranca con las primeras imágenes que dan cuenta del ejercicio del terror para proseguir con narrativas propias de la transición y otras gestadas ya en pleno siglo XXI. Se trata, pues, de un abanico de producciones que no solo se ha visto sometido a muy diferentes condiciones de realización –bajo el férreo control de Estados dictatoriales o en paralelo a poderes democráticos más o menos comprometidos con la memoria de la violencia–, sino que también varía en sus objetivos, que se mueven entre una primera y desgarrada denuncia contra el poder ejecutor hasta una rememoración de las víctimas en los Estados posdictatoriales, pasando finalmente por una reflexión sobre la militancia, la responsabilidad de la sociedad civil o los límites del lenguaje para decir el horror.

Una serie inicial de artículos recoge investigaciones sobre estas primeras representaciones. Abre el dossier un texto que analiza cómo la prensa extranjera logró filmar, en septiembre de 1973, algunos de los espacios en los que de modo más evidente se manifestó la violencia del régimen de Pinochet: por un lado, los detenidos chilenos en el Estadio Nacional; por otro, el funeral de Pablo Neruda. Un segundo artículo destaca, de entre la producción adocenada de metrajes argentinos realizados durante la dictadura, algunas películas de ficción que funcionan como anclaje primigenio en el proceso de construcción de memorias de los crímenes de Estado. El siguiente artículo estudia la acción de la Cinemateca del Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, en su doble vertiente de proyección y conservación de filmes, frente a las representaciones ofrecidas por la dictadura militar brasileña (1964-1985). La memoria de la violencia de las recientes dictaduras bolivianas y la denuncia de un poder transicional continuador de esa violencia en *Banderas del amanecer* (Grupo Ukamau, 1983), son los dos rasgos analizados en otro de los trabajos aquí publicados. Un último trabajo de este primer grupo de artículos analiza la trayectoria de colectivos documentales chilenos desde su resistencia a la dictadura hasta las representaciones actuales en torno a la memoria de la violencia política y la defensa de los derechos humanos.

Los dos estudios que siguen abordan representaciones ficcionales de períodos democráticos que no denuncian directamente a la dictadura argentina, pero cuyas alusiones resultan evidentes. Mediante el análisis exhaustivo de *Camila* (María Luisa Bemberg, 1984), el primero de estos textos reflexiona sobre las relaciones entre género, memoria e historia en tiempos de la transición. El segundo artículo, por su parte, se adentra en *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009) y su relación con la novela de Eduardo Sacheri en la que se basa para aproximarse a la Argentina de los años 70 y 80 del siglo pasado.

En ese periodo de fuerte implicación del Estado argentino con las políticas de la memoria se realizan las producciones analizadas en los dos estudios posteriores. El primero de ellos enfoca sus análisis sobre tres producciones de ficción, realizadas entre 2002 a 2012, que tienen como protagonistas a niños y privilegian una memoria familiar. El segundo atiende a modos de representación disonantes con respecto al discurso oficial en dos producciones documentales que o bien cuestionan los discursos

hegemónicos sobre las víctimas, como sería el caso de *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), o bien critican la institucionalización de los lugares de memoria, como podríamos hallar en *El predio* (Jonathan Perel, 2010). Cierra el dossier un artículo que recorre los distintos modos de representar la violencia en América Latina. El texto parte de la hipótesis de que los países del Cono Sur, al tener la figura del desaparecido como símbolo paradigmático de la represión totalitaria, tienden a un tipo de representación más simbólica y no tan explícita como podría detectarse en producciones procedentes de otros países del resto del continente.

La variedad de temas, contextos y ejemplos que los artículos de este dossier abordan corrobora la complejidad que suscita la cuestión de la memoria de la violencia totalitaria y su representación. En un mundo globalizado y en un momento en que la memoria es, también, producto de consumo y objeto de mercantilización, es preciso promover y alimentar espacios para la reflexión que aporten su granito de arena en la inagotable labor de perpetuar esa memoria en el futuro. Se trata de espacios en los que sea posible conjugar el análisis detallado con la visión panorámica, la aproximación sincrónica con el estudio comparativo, la recuperación de lo subversivo con la relectura de textos de corte más comercial.

Esperamos que las páginas que siguen acometan esta tarea e induzcan al lector a pensar y repensar bajo una nueva luz el pasado y presente de la memoria traumática y las narrativas que de ella dan cuenta.

Bibliografía

Conan, Eric; Rousso, Henry (1994). *Vichy, un passé qui ne passe pas*. París: Fayard.

Huyssen, Andreas (2002). *En busca del tiempo futuro. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.

Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.

Richard, Nelly (2007), *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Autores

Arturo Lozano Aguilar es doctor en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València y, actualmente, es profesor en la Universitat de Lleida. Sus trabajos de investigación se han centrado en la representación de los campos de concentración y el Holocausto. Ha publicado estudios monográficos sobre las imágenes de la liberación de los campos de concentración, *Nuit et brouillard* (*Noche y niebla*, Alain Resnais, 1955), *Schindler's List* (*La lista de Schindler*, Steven Spielberg, 1993) y *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985). Es redactor jefe de la revista Archivos de la Filmoteca

Laia Quílez Esteve es doctora en Comunicación y profesora en la Universitat Rovira i Virgili. Sus líneas de investigación se centran en el estudio de las narrativas de memoria y posmemoria de pasados traumáticos iberoamericanos. Miembro de ASTERISC, ha publicado diversos artículos sobre este tema y es coeditora del libro *Posmemorias de la Guerra Civil y el franquismo. Narrativas audiovisuales y producciones culturales en el siglo XXI* (Comares, 2017).

Los prisioneros y la muerte del poeta: el Chile de la dictadura ante las cámaras extranjeras

CAROLINA AMARAL DE AGUIAR

Los prisioneros y la muerte del poeta: el Chile de la dictadura ante las cámaras extranjeras

El golpe de Estado en Chile (1973) significó el bombardeo del Palacio de La Moneda y la muerte de Salvador Allende. La circulación mundial de las imágenes del 11 de septiembre despertó el interés de cineastas y de profesionales de televisiones extranjeras por ir a ese país para registrar la represión. Aprovechándose de un espacio abierto por la Junta Militar, consiguieron filmar algunos de los espacios en los que la violencia se manifestaba. Dos eventos se destacaron en esas producciones internacionales: las visitas autorizadas de la prensa extranjera al Estadio Nacional y el entierro de Pablo Neruda. Este artículo presenta producciones audiovisuales que dieron cuenta de esos eventos y analiza, específicamente, como fueron abordados en dos documentales: *Septembre chilien* (*Septiembre chileno*, 1973), de Bruno Muel y Théo Robichet, y *Contra la razón y por la fuerza* (1974), de Carlos Ortiz Tejeda. La violencia dictatorial está ausente de las imágenes de esos filmes, pero presente en la noción de fuera de campo. Esa contradicción proviene del hecho de que se trata de producciones realizadas bajo la vigilancia de los militares, mas dirigidas por directores de izquierda que buscaban, a pesar de la imposibilidad de filmar las torturas y los asesinatos, exponer el ambiente de tensión y miedo propio de la dictadura. Los documentales analizados no solo registran esos eventos sino que también toman parte en la fabricación de ellos.

Palabras clave: dictadura en Chile; Estadio Nacional; funeral de Neruda.

The prisoners and the death of the poet: Chile under dictatorship by the foreigner's cameras

Among the main consequences of the coup d'état in Chile (1973), it is possible to point the air attack of Moneda Palace and the death of Salvador Allende. The global spreading of the images taken in this September 11th encouraged foreigner's filmmakers and television channels to get into Chile and record the repression. Taking advantage of a gap opened by the militaries, they could register some places where the violence was present. In these international audiovisual productions, two events often appear: the authorized visit to the National Stadium and Pablo Neruda's funeral. This article presents some audiovisual productions that capture these events, besides analyzes its treatment in two documentaries: *Septembre chilien* (1973), by Bruno Muel and Théo Robichet, and *Contra la razón y por la fuerza* (1974), by Carlos Ortiz Tejeda. In these films, the violence of the dictatorship is not visible in the images, but it is present in the concept of off-screen space. This contradiction can be explained because these films have been made under the military vigilance, though its left-wing filmmakers tried to show the tension and the fear at the ambience, despite the impossibility to exhibit the tortures and the murders. The analyzed documentaries not only registered these events: they also participated of these fabrications.

Key Words: Dictatorship in Chile; National Stadium; Neruda's funeral.

El golpe militar chileno, cuya violencia quedó de manifiesto con el bombardeo al Palacio de La Moneda y la muerte de Salvador Allende, despertó un enorme interés global por la situación de ese país, entre otros factores por el hecho de significar el derrocamiento de un gobierno socialista democráticamente constituido[1]. El impacto de ese acontecimiento fuera de las fronteras nacionales chilenas ha llevado a Olivier Compagnon a calificarlo como un "evento mundial", que sería paradigmático de una ruptura democrática latinoamericana que venía abriéndose camino desde la década de 1960 (Compagnon, 2013). Tan impactantes como los hechos y las imágenes del 11 de septiembre, fueron las informaciones que siguieron a esa fecha. En los días posteriores al golpe, comenzaron a proliferar, en toda la prensa internacional, noticias sobre las detenciones (especialmente aquellas realizadas en estadios deportivos convertidos en campos de prisioneros); sobre los asesinatos (inclusive de figuras públicas, como Víctor Jara) y sobre el exilio masivo[2].

En la televisión y el cine de varios países Chile pasó a ser un tema destacado. Periodistas y realizadores de diversas naciones buscaron difundir imágenes llegadas desde el país sudamericano o viajar directamente al interior de la represión para realizar sus propias filmaciones, lo que originó un verdadero fenómeno audiovisual de solidaridad[3]. Partiendo de la constatación de una amplia producción y circulación de imágenes producidas en el contexto del posgolpe, este artículo se enfoca en dos eventos que llamaron poderosamente la atención de las cámaras internacionales: la visita controlada al Estadio Nacional y el funeral del poeta Pablo Neruda. Con ello, pretendo comentar algunas recurrencias en los modos de representación de esos eventos, analizar cómo aparecen en dos documentales específicos –*Septembre chilien* (*Septiembre chileno*, Bruno Muel, Théo Robichet, 1973) y *Contra la razón y por la fuerza* (Carlos Ortiz Tejeda, 1974)– y estudiar lo que esa cobertura audiovisual internacional puede decirnos sobre aquellos momentos.

Lo visible y lo invisible en el Estadio Nacional

El fenómeno de la solidaridad puede dimensionarse por la enorme acogida internacional a los exilados[4], así como por la prolífica producción audiovisual fruto de esa diáspora[5]. En el campo del cine, además de la producción de los propios exilados, el golpe profundizó intercambios entre chilenos y extranjeros, haciendo que el interés internacional ya existente sobre Chile se tornase aún mayor[6]. Desde el punto de vista de las relaciones internacionales, la movilización contra la Junta Militar también tuvo una gran envergadura, y derivó en una presión diplomática para que los militares se justifica-

---

1 Sobre la llamada "experiencia chilena", ver Aggio, 2002.

2 Entre los estudios sobre el impacto de las noticias sobre Chile en el extranjero, ver Vayssière, 2005 y Aguiar, 2015.

3 Este texto es una parte de una investigación de posdoctorado más amplia, apoyada por la Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), realizada entre 2014 y 2017. Durante la investigación, fueron localizados alrededor de 180 títulos de filmes y reportajes audiovisuales extranjeros sobre la dictadura chilena realizados entre 1973 y 1980.

4 Aunque los números del exilio chileno aún sean inciertos, se estima que apenas entre el golpe y junio de 1974 cerca de 150.000 personas dejaron el país (Rojas Mira & Santoni, 2013).

5 El cine chileno realizado en el exilio, que alcanzó cifras incomparables con las de los demás países latinoamericanos sometidos a dictaduras, es un ejemplo del espacio abierto a la producción cultural por las redes de solidaridad. Jacqueline Mouesca (2011) indica la existencia de 178 filmes realizados por cineastas de Chile en otros países entre 1973 y 1985.

6 Sobre los intercambios entre chilenos y extranjeros antes y después del golpe, especialmente por lo que respecta a Alemania, ver Villarroel & Mardones, 2012.

sen ante los organismos y la opinión pública internacional. Teresa Cristina Schneider Marques (2013) cita como ejemplo la visita al país del representante del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados (ACNUR), Odrich Halseman, que exigió a las autoridades chilenas un esfuerzo para desmentir las denuncias de maltratos a extranjeros. Según la autora, es en ese contexto que se sitúa la visita oficial de la Cruz Roja y de la prensa nacional y extranjera al Estado Nacional, el 22 de septiembre de 1973, conducida por el coronel Jorge Espinoza Ulloa.

Soldado y prisioneros en el Estadio Nacional en *Septiembre chileno* (Bruno Muel y Théo Robichet, 1973)

Las filmaciones efectuadas ese 22 de septiembre por los corresponsales internacionales poblaron reportajes y filmes que buscaron denunciar la represión de la dictadura en Chile, aunque fueran producidas gracias a que los militares perseguían lo contrario: mostrar al mundo la "buena condición" de los prisioneros[7]. De esa forma, es interesante notar cómo gran parte de las imágenes de la represión chilena que circularon en el exterior fueron producidas no solo con el aval de los militares sino también bajo su tutela. Debido a ello, la mayoría de esos registros trae consigo una mirada escrutadora respecto de quiénes eran las personas presas en el Estadio y en qué condiciones se encontraban. Esos cuestionamientos pueden percibirse en los movimientos de cámara, así como en los comentarios que los acompañaban.

Durante la investigación que originó este texto, se encontraron registros audiovisuales realizados durante esa visita guiada provenientes de muchos países. En *Chili images* (*Chile imágenes*, ORTF, 1973), por ejemplo, un reportaje de la televisión francesa de 1973 archivada en el Institut national de l'audiovisuel (Ina), la cámara enfocaba, desde el campo, hombres harapientos en las bancadas, mientras la voz *over* reforzaba la información de que les estaba prohibido hablar y de que se llevaban a cabo ejecuciones. El mismo comentario se repite, referido a imágenes semejantes, en *Chile nach dem putsch* (*Chile tras el golpe*, SWR, 1973), reportaje producido por el canal Südwestfunks (SWR), de la República Federal de Alemania (RFA) hecho igualmente en 1973. En este caso, nuevamente, la voz *over* le explicaba al espectador que había sido imposible conversar con los detenidos, apuntando los límites del propio reportaje. También de la RFA, el canal Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF) traía

7 A pesar de que este artículo no está centrado en el contexto nacional, es necesario decir que en la TV chilena el objetivo de los militares con la visita arreglada sí se cumplió. Como ejemplo de ello, se puede citar el reportaje del periodista Claudio Sánchez, hecho en 1973 para el Canal 13, dedicado a mostrar las buenas condiciones de los detenidos. Una polémica al respecto se dio en 2004, tras el *mea culpa* hecho por esa cadena televisiva con respecto a su postura sobre el Estadio Nacional durante el posgolpe. Sánchez, que había sido despedido hacía poco tiempo de esa empresa, acusó el canal de usarlo como "chivo expiatorio" (Lagos et al., 2009: 93).

en el noticiero escenas de la llegada de nuevos prisioneros dentro del Estadio Nacional –secuencia que muestra que el control militar sobre las tomas no era total, permitiendo que eventos indeseables se produjesen ante las cámaras–[8,9].

El material filmado en esa visita no solo se emitió en programas televisivos, también dio origen a varios documentales, como el sueco *Santiago - Valtagen Stad* (*Santiago: ciudad violada*, Jan Sandqvist, 1973), el alemán *Ich war, ich bin, ich werde sein* (*Yo he sido, yo soy, yo seré,* Walter Heynowski, Gerhard Scheumann, 1974), el francés *Septiembre chileno* y el mexicano *Contra la razón y por la fuerza*. Como en el caso de los reportajes anteriores, sus realizadores participaron en la visita oficial al Estadio Nacional, coordinada por el coronel Espinoza, y se vieron ante el desafío de captar algo más allá de lo que era permitido por el estricto control militar. Así como los *close ups* (dirigidos especialmente a los prisioneros, que eran mantenidos lejos de los camarógrafos); y el uso de un comentario que complementase las imágenes con informes sobre torturas y violaciones a los derechos humanos, es recurrente en esos filmes la estrategia de registrar lo que ocurría fuera de los muros del Estadio, filmaciones realizadas con menos control por parte de la dictadura. De esta manera, son una constante las secuencias grabadas en el exterior del Estadio Nacional, centradas en la presencia masiva de familiares de detenidos y en su desesperación mientras aguardaban noticias haciendo largas filas. Como veremos más adelante, la multitud presente en ese ambiente externo se presentaba con un punto de escape para los realizadores, un elemento pulsante e incontrolable que permitía acceder al interior de la represión.

Analizando ese extenso *corpus* fílmico, se puede percibir que estamos ante un evento fabricado para las cámaras –la visita al Estadio Nacional– al mismo tiempo que es justamente la presencia de las cámaras extranjeras lo que hace que su resultado huya de lo que era deseado por los militares. En otras palabras, puede decirse que esos extranjeros fueron decisivos para que la mencionada vi-

Equipos de filmación en el Estadio Nacional en *Septiembre chileno* (Bruno Muel y Théo Robichet, 1973)

8 Los reportajes citados, de ORTF, SWR y ZDF, fueron localizados en el archivo del Centro de Documentación Audiovisual del Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos, en Santiago de Chile.

9 La visita al Estadio Nacional está presente también en dos materiales procedentes de Alemania que integran la colección *Archivos Recuperados de la Unidad Popular*, disponible en <http://www.ccplm.cl/sitio/archivos-recuperados-de-la-unidad-popular/> (06/08/2017). Uno de ellos, "Violencia Política: prisioneros, asesinatos políticos, quema de libros", aparece atribuido a la *Deutsche Film AG* (DEFA), el principal centro productor de cine de Alemania Oriental. Con todo, es probable que el material tenga otra procedencia, pues aparece el reportero Wolf Grabendorff que era el corresponsal en América Latina de *Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland* (ARD), canal de la Alemania Occidental.

sita se convirtiese no en una prueba del bienestar de los presos, sino en lo opuesto: la comprobación de la violencia dictatorial. Por lo tanto, no es exagerado afirmar que las cámaras, más que captar el evento, lo fabricaron y determinaron su sentido.

Uno de los mejores ejemplos de ese fenómeno es el documental dirigido por Miguel de la Quadra-Salcedo para Televisión Española (TVE), titulado *Toque de queda* (Miguel de la Quadra-Salcedo, 1973). Alejándose del tono de denuncia predominante en las demás producciones extranjeras, el director no asume una posición ideológica tan explícita contra la dictadura. Esa ambigüedad queda de manifiesto, sobre todo, a partir de una entrevista con una pareja desesperada por tener noticias de su hijo detenido, el cual, según ellos, no tenía ninguna relación con la Unidad Popular. El equipo localiza al joven entre los presos y consigue –a diferencia de las demás producciones– entrevistarlo. El episodio termina con la liberación del joven por parte de los militares, lo que suaviza, de alguna forma, la violencia empleada en el Estadio. A pesar de su especificidad en el *corpus* aquí analizado, es posible afirmar que el filme muestra cómo la presencia de las cámaras extranjeras en esa visita hizo que los militares tuvieran que enfrentarse con elementos que escapaban a su planificación[10].

Más allá de las generalizaciones, vale la pena enfocarse en analizar cómo esa visita aparece en dos documentales específicos: el francés *Septiembre chileno* y el mexicano *Contra la razón y por la fuerza*. Ambos tienen en común el hecho de haber sido realizados por directores de izquierda, que usaron credenciales de prensa falsas para acceder al interior del Estadio. Bruno Muel y Théo Robichet lograron autorización para filmar en el Chile del posgolpe gracias a la fabricación de adhesivos de una televisión anglosajona (Muel, 2013)[11], mientras que Carlos Ortiz Tejeda declaró que el número 13 de su cámara (que sirve para aludir tanto a un canal mexicano como al principal canal chileno de la época, el Canal 13) le abrió puertas para las filmaciones (*Contra la razón y por la fuerza*, 1974). Cabe resaltar que esas estrategias para burlar las reglas impuestas por la Junta, ampliando el espacio autorizado por los militares, son un acto subversivo paralelo a la subversión de sentido que los filmes dieron a la visita al Estadio Nacional, convirtiendo el evento en un acto de denuncia.

Tras la exhibición de la presentación del coronel Espinoza, declarando su compromiso con mantener a los prisioneros en las "mejores condiciones posibles", la cámara de *Septiembre chileno* hace un recorrido que va de la silueta de un soldado hasta la bancada donde están los prisioneros, creando una representación plástica de la barrera militar que se imponía entre realizador y detenidos. La cámara muestra la masa de presos, en un movimiento que busca al mismo tiempo registrar el mayor número de presencias en el recinto e individualizar a aquellos hombres. Muchos avanzan en dirección al terreno de juego, donde están los corresponsales, y les piden cigarrillos. Evidenciar la presencia de los

10 El hecho de tratarse de un documental para la TV pública española, a finales de la dictadura franquista, permitiría establecer hipótesis para entender la especificidad de *Toque de queda*. La cámara, incluso, llega a asumir el punto de vista de los soldados chilenos en algunas secuencias, conforme indica Iván Pinto: "El material se filma los días posteriores al golpe y posee al menos un par de secuencias escalofriantes y por lo mismo discutibles: el seguimiento de una patrulla militar durante la noche y la madrugada desde arriba del vehículo, la detención de transeúntes, y en general, la filmación de una ciudad sitiada y en penumbra. Muchos de los planos están filmados en 'picado' y desde la óptica de una radio patrulla, es decir, más cercano a una cámara de vigilancia y desde cierta impunidad visual que permite ese lugar." (Pinto Veas, 2013, parág. 3). A pesar de esa proximidad, el documental no fue exhibido, en su momento, por la televisión española, probablemente porque, pese a su ambigüedad, no deja de mostrar la represión militar.

11 En el caso de *Septiembre chileno*, la cámara quedó a cargo de Muel y el sonido de Robichet.

soldados, así como de la prensa, es una forma de dejar claros los límites de la filmación: hecha con restricciones y para la difusión de una imagen en el exterior.

La manera encontrada por los realizadores franceses para contraponer esas imágenes posibles[12] es complementarlas con informaciones aportadas por la voz *over*, que habla sobre cómo los estadios se convirtieron en "campos de concentración". Datos precisos, como el hecho de que en cada vestuario con capacidad para 25 personas había 200 prisioneros, o la afirmación de que durante la noche se practicaban torturas y fusilamientos, dejan claro que las imágenes no bastaban para mostrar la represión, sino que precisaban de complementos procedentes de testimonios orales. La voz *over*, por lo tanto, y la puesta en evidencia del carácter orquestado de la visita son modos de problematizar las propias tomas, mostrando que ellas son apenas indicios de una violencia que está en el espacio del "fuera de campo", y aparece sugerida en las imágenes captadas.

En el exterior del Estadio, entre los familiares desesperados por tener noticias, los cineastas buscan testimonios que completen las lagunas impuestas por los militares. Los realizadores hacen hincapié en filmar a los soldados entre los ciudadanos, nuevamente indicando los límites de su trabajo en un ambiente vigilado. En esas secuencias, Muel recurre a muchos *close ups* y realiza largos planos secuencia con la cámara al hombro, en un esfuerzo por equilibrar la individualización de las personas filmadas con la exposición de la vasta amplitud de la violencia. Tanto la voz *over* como las tomas refuerzan un lazo común de clase de los familiares de los prisioneros, lo que busca enfatizar que la represión era más dura con los pobres. A pesar de la dictadura, algunos se arriesgaron a hablar: un padre cuenta que va a enterrar a un hijo de 26 años detenido por haber estado en Cuba; un muchacho narra que ya perdió a tres familiares, entre ellos un tío y un hermano cuyo cuerpo fue arrojado al río Mapocho. Los testimonios corroboran la afirmación de que esos documentales consiguieron subvertir los objetivos de la visita organizada por la dictadura al Estadio, encontrando, sea en el fuera de campo, sea en el exterior del recinto, maneras de explicitar la violencia que el régimen procuraba ocultar.

Soldado y equipos de filmación en el funeral de Neruda en *Septiembre chileno* (Bruno Muel y Théo Robichet, 1973)

12 Guardando las debidas distancias entre el nazismo y la represión de la dictadura de Pinochet, algunas de las consideraciones propuestas por Didi-Huberman (2003) pueden ser aprovechadas en la reflexión sobre estos filmes. El autor refuerza el potencial de cuatro fotografías producidas por las propias víctimas de las cámara de gas, defendiendo que, a pesar de ser "imágenes lacunares", las estampas producidas van contra la política de desaparición emprendida por los nazis. De la misma forma, las imágenes captadas en el Estadio Nacional son formas de resistir al olvido, incluso si no son pruebas concretas de la política de exterminio y represión de la Junta Militar. Se trata, por lo tanto, de imágenes posibles, potentes en su condición de vestigios.

El documental mexicano *Contra la razón y por la fuerza* usa estrategias del cine directo para grabar la represión. La voz *over* poco presente deja espacio a las numerosas entrevistas presentes en el filme. Muchas de ellas fueron hechas justamente en el exterior del Estadio Nacional, con los familiares que buscaban a sus parientes desaparecidos. Ortiz Tejeda recurre al montaje para intercalar esos testimonios con otros de personas favorables a la dictadura (sean ellas los propios soldados o los miembros de la burguesía que apoyó el golpe). Al igual que en la producción anterior, hay un esfuerzo por mostrar que las clases menos favorecidas eran las grandes perjudicadas por el 11 de septiembre. El realizador realiza muchos planos de conjunto para filmar el enorme volumen de personas esperando noticias y los monta junto a las filmaciones del fuerte aparato represivo compuesto por los soldados y sus ametralladoras.

En las escenas dedicadas al exterior del Estadio se destaca el momento en que un grupo de presos es liberado, que filma Ortiz Tejeda sin estar aguardándolo. La secuencia se caracteriza por una fuerte emoción, ya que los hombres se reencuentran con sus parientes fuera del recinto. Es interesante notar que el movimiento de los exdetenidos contrasta con las ganas de ser filmados que percibimos al analizar tomas hechas dentro del Estadio Nacional. El equipo mexicano sigue a los liberados con la cámara, que ahora se torna un aparato que causa desazón. Sistemáticamente, esos hombres se niegan a ser filmados, se esconden, no quieren dar entrevistas, como si buscasen borrar ese pasado todavía tan reciente. La exhibición sistemática de ese comportamiento expone la cuestión del trauma, creando un efecto de denuncia por medio de la ausencia de la palabra y por el miedo a la exposición. El silencio de las víctimas contrasta aún con una secuencia posterior, en la cual los parientes que esperan informaciones se desesperan para intentar hablar ante el micrófono. Muchos explican lo que esperarían como respuesta "del mundo", llamando a una intervención externa. Así, *Contra la razón y por la fuerza* consigue en los alrededores del Estadio dar espacio a emociones que afloran sin que la presencia de los soldados logre dominarlas.

En las secuencias realizadas dentro del Estadio Nacional, durante la visita guiada, Ortiz Tejeda usa una estrategia interesante para incorporar datos extraimagéticos que complementen las lagunas propiciadas por el control militar. Mientras vemos a los presos en las bancadas, filmados desde el campo, el director coloca en *off* testimonios de parientes de las víctimas captados fuera del Estadio. El procedimiento remite literalmente a la idea de que existe un fuera de campo, o sea, que la violencia está presente aunque no sea visible en las imágenes. El llanto de una madre que se pregunta si su hijo está vivo o muerto se escucha mientras se observan los rostros de los presos. El testimonio de esa madre ejerce un papel semejante al de la voz *over* de *Septiembre chileno*, revelando el carácter incompleto de lo que se puede filmar y apelando a la emoción del espectador.

Ante este breve análisis, se puede concluir que la visita organizada para la prensa con el fin de desmentir la represión en el Estadio Nacional se convirtió, paradójicamente, en un evento del que se apropiaron muchos realizadores que pudieron denunciar internacionalmente la violencia en Chile en esa oportunidad. Dos datos extrafílmicos ayudan a corroborar esa afirmación. El primero es el de que, cuando nos enfrentamos a ese *corpus* filmado en el país sudamericano en 1973, percibimos que las imágenes realizadas en el Estadio tuvieron una amplia circulación. Las tomas de Muel y Robichet, por ejemplo, hicieron parte de producciones más allá de las fronteras francesas, como *Venceremos solidaridad* (película colectiva, 1974), documental producido por la DEFA (Deutsche Film AG) en

Prisioneros dejan el Estadio Nacional y alejan la cámara en *Contra la razón y por la fuerza* (Carlos Ortiz Tejeda, 1974)

1974[13]. El segundo dato es el hecho de que las grabaciones hechas en esa visita se convirtieron en un símbolo de la represión en Chile. Marcy Campos y Javier Rodríguez, al estudiar las representaciones sobre la muerte de Víctor Jara, percibieron que las escenas del Estadio Nacional fueron usadas para remitirse al asesinato del músico, aunque él hubiera sido detenido en otro campo de prisioneros, el Estadio de Chile (Campos & Rodríguez, 2016). Ese caso revela cómo el evento fabricado por la Junta Militar se transformó, finalmente, en uno de los símbolos máximos de la represión, a pesar de que las imágenes captadas en sí poco revelen sobre el martirio de los presos.

Manifestación pública en el funeral del poeta

Las secuencias filmadas en el interior y el exterior del Estadio Nacional que aparecen en *Septiembre chileno* y en *Contra la razón y por la fuerza* contribuyen fuertemente a la carga emotiva de esos filmes, al igual que aquellas grabadas durante el funeral de Pablo Neruda, ocurrido el 25 de septiembre de 1973, presentes en ambos. Muerto dos días antes a causa de un cáncer, Neruda había renunciado a su candidatura a la presidencia por el Partido Comunista para apoyar a Salvador Allende, del Partido Socialista, en 1970. Además de ser un nombre central de la Unidad Popular, el poeta tenía gran notoriedad entre el público internacional: premio Nobel de literatura en 1971 y embajador de Chile en Francia entre marzo de 1971 y enero de 1973, se trataba de un personaje de importancia para la prensa mundial. Esa relevancia hizo que su entierro se convirtiese en un acto público, de amplia cobertura mediática, siendo considerado la primera manifestación masiva contra la dictadura chilena.

En *Septiembre chileno* la secuencia del funeral de Neruda dura cerca de 5 minutos y se diferencia de las demás por la poca presencia de la voz *over*, que solo introduce las imágenes del evento. Durante ese tiempo, el espectador ve el recorrido de la carroza fúnebre por las calles de Bellavista, acompañada por cientos de personas, entre amigos y admiradores del poeta y personas comunes y corrientes. En ese trecho los realizadores escogen darle un lugar destacado al sonido directo, repleto de gritos militantes (evocando al muerto, a Allende y Víctor Jara), entonaciones de poemas de Neruda y del canto colectivo de "La Internacional". Al contrario de las escenas del Estadio Nacional, en las que era necesaria la voz de los directores para redirigir el discurso oficial de los militares, la cobertura de este acontecimiento busca justamente dejar hablar a aquellos silenciados por la Junta. El movimiento de cámara llevado a cabo por Muel mantiene, sin embargo, el estilo de las secuencias anteriores: hay un esfuerzo por acompañar a la multitud de modo ágil, al mismo tiempo que algunos rostros son mantenidos en escena por un largo período, individualizando a los personajes.

13 Disponible en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=-fQbw7CgP6Q> (26/09/2017).

Los franceses hacen hincapié, siguiendo un procedimiento que está en todo el documental, en marcar la presencia de los soldados. En una de las secuencias del funeral, periodistas con una cámara son acompañados por un soldado –una manera de demarcar, nuevamente, los límites impuestos por el contexto de fabricación de esas imágenes–. En otra, dos camiones del ejército circulan entre quienes homenajean el poeta. De esta forma, el espectador toma conciencia del riesgo que corrían los participantes del evento, al hacer alusiones tan explícitas a la filiación política del difunto y, por consecuencia, a la suya propia. Eso le confiere al documental una fuerte carga emocional, remitiendo al temor por lo que pudiera acontecer en el momento en que las cámaras fuesen apagadas. Sin referirse directamente a la violencia de la dictadura, pero haciendo uso de las denuncias que el público ya conocía, los realizadores consiguen poner en campo el terror y la valentía de los hombres y mujeres filmados sin exhibir imágenes directas de la represión.

Las secuencias destinadas al sepelio del poeta en *Contra la razón y por la fuerza* ocupan más de 12 minutos y constituyen casi un filme dentro del filme. Hay muchas semejanzas entre la cobertura del entierro en los dos documentales: personajes en común; similitudes en las tomas del recorrido del féretro y la comitiva por las calles, en medio de los curiosos y de los soldados y de su camino dentro del cementerio. Al igual que en *Septiembre chileno*, el realizador mexicano opta por el uso de la cámara al hombro para cubrir el evento desde dentro. Esa proximidad entre los cineastas y los militantes presentes es una de las estrategias que indica una adhesión a la causa y al sufrimiento de los manifestantes. En la producción mexicana esa adhesión ocurre, principalmente, cuando las personas presentes cantan "La Internacional". Esa canción sigue siendo entonada colectivamente durante una larga secuencia del cortejo fúnebre, en la que Ortiz Tejeda logra un efecto de coro que invita al espectador a tatarear los versos, participando también del acto.

Una diferencia entre el filme mexicano y el francés es que el trecho dedicado al entierro se inicia en la casa de Neruda, conocida como *La Chascona*, que había sido recientemente invadida por los militares. La cámara muestra los jardines inundados, los libros rasgados y los objetos destruidos en el suelo. En ese recinto, son entrevistados dos cercanos al difunto. También se le da importancia a la viuda, Matilde Urrutia. El número 3 de la revista *Araucaria de Chile*, publicado en 1978, traía relatos de personas que participaron en el funeral, compilados por Sergio Villegas. Según esos testimonios, la decisión de velar a Neruda en su casa era una manera de mostrar al mundo la acción destructora de los militares. Una persona identificada como Loyola afirma, en ese texto, que fueron realizados pedidos disonantes a los periodistas, ya que se recelaba que podrían ser fotografiados militantes de izquierda clandestinos que fuesen a despedir al poeta, pero a la vez ese registro de la represión cometida por la dictadura, sobre todo realizado por extranjeros, podría servir para denunciar esa violencia. El embajador sueco Harald Edelstam habría pedido que se sacasen fotos: "Fotos, fotos, ésta es la prueba más evidente del salvajismo de esta gente" (Villegas, 1978: 48).

Otro aspecto interesante de *Contra la razón y por la fuerza* es que el documental vuelve a referirse al funeral en la parte final, cuando muestra escenas del sepelio de un trabajador. El segundo evento se da en el mismo cementerio donde fue enterrado el poeta y la forma de filmar la desesperación de los familiares y amigos recuerda aquella que exhibió el sufrimiento ante la muerte de Neruda. El ataúd simple y el rostro joven del segundo difunto, sin embargo, remiten a un militante de origen popular, tal como aquellos que buscaban las familias que aparecían en el exterior del Estadio Nacional. Ortiz

Tejeda usa nuevamente el recurso de colocar en *off* las palabras de esos familiares sobrepuestas a las imágenes del funeral del joven obrero, asociando, por lo tanto, la muerte del obrero al destino de aquellos que se encontraban en las prisiones.

Al igual que en las imágenes registradas en el Estadio Nacional en los dos filmes, las secuencias del entierro de Neruda muestran a infinidad de periodistas, técnicos de sonido y camarógrafos, lo que enfatiza el fuerte interés mediático de esos dos eventos. La presencia de las cámaras fue resaltada, también, diversas veces en los testimonios recogidos por Villegas. En palabras de Loyola: "Los periodistas extranjeros (muchos habían llegado el día anterior) no cabían en sí de asombro ante la escena. Y tanto allí como en el cementerio, más tarde, vi a varios de ellos ser incapaces de contener la emoción y las lágrimas" (Villegas, 1978: 50). En otro momento, la misma fuente declara que: "Más valía morir con el puño en alto y cantando 'La Internacional', y así, cantando a voz en cuello, todos llorando, entramos al Cementerio General. Tal vez la presencia de muchos periodistas extranjeros nos salvó." (Villegas, 1978: 55). Esas declaraciones dejan en evidencia dos cuestiones que también son perceptibles en los documentales analizados. La primera es el involucramiento de los realizadores en el evento retratado, que no es solo documentado por ellos, sino que ocurre debido a su participación. La segunda es la interferencia de esa presencia en el resultado final del evento, o sea, es gracias a la documentación del entierro que la manifestación se torna relativamente segura –y, por tanto, posible de tener lugar–. Así, el acto de protesta se convierte en un acontecimiento que debe a las cámaras su existencia y su desenlace.

Septiembre chileno y *Contra la razón y por la fuerza* no son los únicos registros audiovisuales disponibles con imágenes del funeral del poeta. El reportaje *Obsèques de Neruda*[14] (*Funeral de Neruda*, ORTF, 1973) de la TV francesa, exhibido el 26 de septiembre de 1973, destacaba que el poeta había sido recientemente embajador de Chile en Francia al visitar la casa que servía de palco al velorio. El reportero entrevistó a algunos de los presentes, entre ellos el embajador sueco Harald Edelstam[15]. El diplomático, una de las figuras internacionales más destacadas de la resistencia contra la dictadura en sus primeros meses, lo que llevó a que fuera expulsado de Chile en diciembre de 1973, aprovechó la oportunidad para decir que Neruda tenía planes de partir a México para denunciar la represión. Edelstam guio el objetivo de la cámara por los estragos provocados por los soldados en *La Chascona*. La música fúnebre, en tono de suspense, es una de las estrategias de ese material audiovisual para reforzar la asociación entre la muerte de Neruda, en cuestión, con los trágicos acontecimientos recientes en Chile. Así, se percibe en esa fuente que la decisión de velar el cuerpo en el espacio que había sido presa de la violencia era, de hecho, una manera de denunciar al mundo la violencia de la dictadura, aprovechándose de la notoriedad de Neruda y de su poder para atraer a los corresponsales[16].

---

14 Reportaje archivado en el Ina y en la Cineteca Nacional de Chile.

15 Fernando Camacho cita la presencia de Edelstam en el funeral de Neruda como una de las acciones de resistencia a la dictadura emprendidas por el embajador en el contexto del posgolpe (Camacho, 2016: 32).

16 Otra fuente donde están presentes imágenes del funeral de Neruda es el fragmento *Funeral de Neruda*, presente en la colección UP de la Cineteca Nacional de Chile <http://www.ccplm.cl/sitio/personajes-politicos-funeral-de-neruda/>. Ese material, sin sonido, muestra el recorrido fúnebre por las calles de Santiago y el interior de la casa del poeta. Las imágenes enfatizan la destrucción causada por los militares en *La Chascona*. No es posible saber, por su catalogación, el origen del fragmento, solamente que proviene de Alemania.

Mujeres se ocultan tras un ramo de flores en el funeral de Neruda en *Contra la razón y por la fuerza* (Carlos Ortiz Tejeda, 1974)

Harald Edelstam es también una figura destacada en las escenas dedicadas al funeral en el filme sueco *Santiago: ciudad violada* (1973). El realizador Jan Sandqvist, que era el corresponsal de la TV pública sueca en Chile desde 1963 (Casasús, 2013), aparece entrevistando a su embajador. Vale decir que él sería expulsado en la misma ocasión que el diplomático, a finales de 1973. Las secuencias consagradas al funeral recuerdan bastante a las de *Septiembre chileno* y *Contra la razón y por la fuerza*, al mostrar el cortejo fúnebre rumbo al cementerio y los manifestantes entonando "La Internacional". Sandqvist consigue una mirada aún más cercana a la de los realizadores de esos documentales, utilizando el *zoom in* desde dentro de la procesión. Ese filme termina con un *close up* acentuado en el rostro de una militante que grita "compañero Allende", mientras el resto responde "¡presente!".

Hay un detalle interesante en las secuencias del funeral de *Santiago: ciudad violada* y de *Contra la razón y por la fuerza:* la cámara está tan cerca que algunos militantes esconden el rostro, utilizando, para ello, las flores que llevaban en homenaje al poeta. Ese detalle simboliza la relación ambigua con el registro audiovisual que la situación había impuesto. Las cámaras, como ya ha sido explicado, se convierten en una garantía de supervivencia, pero también en la prueba de la participación en el acto de rebeldía. Deseada y renegada, testimonio conveniente o inconveniente, el hecho es que se puede percibir, en el *corpus* aquí analizado, cómo el evento se construye a partir de la presencia de las lentes extranjeras. Esa relación intrínseca entre el acontecimiento y su documentación está, por lo tanto, ya presente en el planeamiento del funeral (en la decisión, por ejemplo, de hacer el velatorio en *La Chascona*) y en la manera cómo se desarrolla el acto, ya que el registro interfiere en la acción de quien es filmado.

¿Registrar o fabricar el evento?

La visita al Estadio Nacional y el funeral de Neruda se diferencian por el hecho de que la primera era un evento organizado por la Junta, mientras que el segundo se desarrolló a pesar del deseo de los militares. Sin embargo, ambos fueron filmados bajo el control de la dictadura, lo que impidió que las cámaras que los cubrieron produjesen registros de la violencia que era practicada entonces en Chile. En ese sentido, las imágenes que muestran esos acontecimientos son lacunares, pero no por ello desprovistas de rastros que permiten al espectador inferir lo que estaría en el fuera de campo. Así, ellas sugieren las torturas y los asesinatos que asolaban al país por medio de estrategias volcadas a despertar en el público tensión y emoción.

Las imágenes del Estadio Nacional y de sus alrededores captadas por los reportajes y documentales aquí citados fueron posibles por la iniciativa de la Junta Militar de fabricar un evento que apaciguase las inquietudes internacionales frente a la represión en Chile tras el golpe. Sin embargo, para los realizadores y corresponsales extranjeros que cubrían esa visita arreglada, significaba la oportunidad de revelarle al mundo el interior de un campo de prisión y exterminio. De esa forma, esas producciones audiovisuales, en general, procuraron puntos de escape, o sea, fisuras que les permitiesen complementar las lagunas de las imágenes que habrían sido autorizados a producir. Como consecuencia de ello, subvertían el sentido deseado por la dictadura, creando nuevos significados que llevaron a sus filmaciones a representar justamente aquello que no podían mostrar.

En el caso del funeral de Neruda, la certeza de la presencia de las cámaras determinó su sentido: la oportunidad de mostrar al mundo lo que pasaba en Chile transformó el adiós al poeta en una manifestación pública de denuncia de la represión. Por ello, si bien el evento no fue fabricado para las cámaras, al menos se puede decir que fue conducido gracias a ellas. La idea de que el mundo los estaba viendo les daba un respaldo a los militantes, animándolos a participar en el acto público incluso ante los soldados. Con respecto a los realizadores de las fuentes audiovisuales analizadas en este artículo, se percibe un fuerte compromiso emocional al punto de transformar las cámaras en integrantes del grupo de manifestantes. Sin embargo, una pregunta queda para el espectador: ¿qué podría ocurrir a esas personas cuando las cámaras se alejasen? Esa incertidumbre por lo que está fuera del espacio y del tiempo de la narración produce angustia y sensibiliza ante la causa chilena.

En *Septiembre chileno* y *Contra la razón y por la fuerza* –así como en otras producciones aquí comentadas–, la relación entre las personas filmadas y los realizadores es bastante particular. La cámara es, para quien está siendo filmado, salvación y, también, amenaza. La consciencia del registro es demostrada por los perseguidos por la dictadura y sus parientes, que ora desean fijar sus imágenes y difundir sus palabras, ora prefieren ocultarse en busca de seguridad. Ese comportamiento es un indicio más de que las cámaras actuaron, en esos dos eventos, como un factor determinante para su existencia o configuración y para su desenlace. En los dos documentales, la presencia de otros camarógrafos y técnicos de sonido indica que se está ante situaciones ampliamente documentadas, cuyo desarrollo es determinado por la certeza de la divulgación de las imágenes. Con todo, el hecho de que las acciones estén dirigidas para las cámaras, paradójicamente, revela los límites de los propios filmes.

Sin embargo, lo poco que muestran sobre la represión fue suficiente para convertirlos en algunas de las imágenes más significativas de la dictadura. En la efeméride de los 40 años del golpe, *Septiembre chileno* se estrenó comercialmente en Francia. El cartel usado en su promoción tenía la foto de una mujer, una entre tantas filmadas fuera del Estadio Nacional. Su gesto de aprensión seguía siendo, cuatro décadas después, un emblema del contexto pos 11 de septiembre de 1973. La mirada perdida, la boca severa, el ceño fruncido y los dedos en la barbilla se convirtieron en la más espontánea expresión del terror. Un terror que no estaba solo en los centros de represión, sino también extendido por toda la sociedad.

Bibliografía

Aggio, Alberto (2002). *Democracia e socialismo: a experiência chilena*. 2ª ed. São Paulo: Annablume.

Aguiar, Carolina Amaral de (2015). Noticias del "fin del mundo": el Chile de la Unidad Popular y el golpe de Estado en la TV francesa. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, <http://nuevomundo.revues.org/67986> (20/06/2017).

Camacho Padilla, Fernando (2007). Las relaciones entre Chile y Suecia durante el primer gobierno de Olof Palme, 1969-1976. *Iberoamericana*, v. VII, 25, 65-85.

Campos, Marcy & Rodriguez, Javier (2016). Reconstruir el acontecimiento: la muerte de Víctor Jara en las representaciones audiovisuales y sonoras sobre la dictadura de Pinochet, en Kunz, Marco & et al. (Eds.) *Acontecimientos históricos y su productividad cultural en el mundo hispánico* (pp. 171-182). Zurich: Lit Verlag.

Casasús, Mario (2013). Jan Sandqvist: Los militares allanaron mis oficinas cuando salí de Chile con el embajador Edelstam en 1973. *Clarín*, 16 ago. 2013, <http://www.elclarin.cl/web/entrevistas/8990-jan-sandquist-los-militares-allanaron-mis-oficinas-cuando-sali-de-chile-con-el-embajador-edelstam-en-1973.html> (20-06-2017).

Compagnon, Olivier (2013). Chili, 11 septembre 1973. Un tournant du XXe siècle latino-américain, un événement-monde. *Revue internationale et stratégique*, v. 3, 91, 97-105.

Didi-Huberman, Georges (2003). *Images malgrés tout*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Marques, Teresa Cristina Schneider (2013). Frágeis e perigosos. A repercussão internacional da violência contra estrangeiros durante o golpe de 1973 no Chile. *Civitas*, v. 13, 1, 182-198.

Mouesca, Jacqueline (2011). El cine chileno del exilio. *Cinechile*, <http://cinechile.cl/crit&estud-303> (20-06-2017).

Muel, Bruno (2013). Santiago en septembre. *Le monde diplomatique*, <https://www.monde-diplomatique.fr/2013/09/MUEL/49600>, 20-06-2017).

Lagos, Claudia et al. (2009). *El diario de Agustín: cinco estudios de casos sobre* El Mercurio *y los derechos humanos* (1973-1990). Santiago: LOM.

Pinto Veas, Iván (2013). Memorias, rescates (1): Programa Cineteca Nacional y documentales. *El agente cine*, <https://elagentecine.wordpress.com/2013/09/20/memorias-rescates-1-programa-cineteca-nacional-y-documentales-memoria/ (20-06-2017).

Rojas, Claudia & Santoni, Alessandro (2013). Geografía política del exilio chileno: los diferentes rostros de la solidaridad. *Perfiles latinoamericanos*, v. 21, 40, <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0188-76532013000100006&script=sci_arttext&tlng=pt#notas> (20-06-2017).

Vayssière, Pierre (2005). *Le Chili d'Allende et de Pinochet dans la presse française: 1970-2005*. 1ª ed. Paris: L'Harmattan.

Villarroel, Mónica & Mardones, Isabel (2012). *Señales contra el olvido: cine chileno recobrado*. Santiago: Cuarto Propio.

Villegas, Sergio (1978). Funeral vigiado. *Araucaria de Chile*, 3, 35-60.

Autora

Carolina Amaral de Aguiar es posdoctora en Cine en la Universidade de São Paulo (USP), becaria Fapesp. Doctorado en Historia Social (USP); maestría en Estética e Historia del Arte (USP). Autora de *O cinema latino-americano de Chris Marker* (São Paulo: Alameda, 2015), además de artículos y capítulos sobre las relaciones entre Cine e Historia publicados en Chile, Francia, Brasil y Argentina.

Fecha de recepción: 10/07/2017 Fecha de aceptación: 05/08/2017

Imágenes en disputa, documentos de una época.
Cine y dictadura en la Argentina

MARCELA VISCONTI

Imágenes en disputa, documentos de una época. Cine y dictadura en la Argentina

En su revisión de las imágenes y del cine realizado durante la última dictadura en la Argentina, este artículo plantea una reflexión sobre una serie heterogénea de películas y cortometrajes hechos en los primeros años del período y que circularon por fuera de los circuitos cinematográficos convencionales. Con registros muy diferentes e intenciones y signos políticos radicalmente opuestos, desde las películas del cine militante de denuncia hechas en el exterior por exiliados, hasta las producciones oficialistas de propaganda que se pasaron por televisión, pueden ser pensadas como objetos culturales que "documentan" el presente por el que circulan. Partiendo de esta idea, me detendré en algunos ejemplos clave para reflexionar acerca de qué tipo de imágenes y de relatos eran producidos en la época y cómo el retorno sobre la historia nacional y la revisión del pasado (ya sea lejano o inmediato) funciona en estos ejemplos como un recurso estratégico para intervenir en la lucha de sentidos sobre el propio presente. Dentro de este marco, los casos analizados son pensados como un primer anclaje en el proceso de construcción de memorias de la violencia política y los crímenes de la dictadura en la Argentina de los 70.

Palabras clave: dictadura argentina; propaganda; cine militante; desaparecidos; memoria; violencia política.

Clashing images, documents of a time. Cinema and dictatorship in Argentina

Through its review of the images and the films produced under the last dictatorship in Argentina, this article posits a discussion of a series of feature films and shorts produced during the first years of that period, shown outside conventional circuits. With widely different registries and radically opposed intentions and political leanings (ranging from movies denouncing the system, made abroad by exiled militants, to pro-Junta propaganda productions shown domestically in TV), they can be construed as cultural objects which "document" the context they moved in. Based on that idea, I will focus on some key examples to reflect about the type of images and narratives produced back then, and about how the act of revisiting national history and reviewing the past (both distant and recent) works in these cases as a strategic tool to intervene in the clash of interpretations of the present. Against that backdrop, the cases analyzed are conceived as an initial anchor in the process of constructing memories of the political violence and the dictatorship's crimes in the seventies in Argentina.

Key Words: Argentine Dictatorship; Propaganda; Committed Cinema; "desaparecidos"; Memory; Political Violence.

En ocasión de la presentación pública del catálogo de películas sobre la última dictadura en la Argentina realizado por la ONG de Derechos Humanos Memoria Abierta en 2011, Lita Stantic se refirió a la película *La parte del león* (1978) de Adolfo Aristarain, de la que había sido jefa de producción, como "la primera película realmente que presentaba el Buenos Aires que estábamos viviendo". En este relato que adoptaba el modelo genérico del policial negro para narrar una fábula en clave local marcada por el clima de época de la Argentina de fines de los 70, "había –observó Stantic– una visión de Buenos Aires que no era la visión que daban las películas de Sandrini, las películas de Balá y esas películas chatas"[1]. En efecto, si se piensa en el cine que se producía a nivel local y que circulaba por las pantallas nacionales durante los años de la última dictadura en la Argentina (1976-1983), es evidente la existencia de un panorama empobrecido[2] en el que predominaban producciones de corte pasatista, basadas en fórmulas estereotipadas y carentes de toda apuesta estética.

Año	*Estrenos nacionales*
1973	40
1974	39
1975	33
1976	21
1977	21
1978	22
1979	31
1980	34

Figura 1. Fuente: Getino (1998: 337)

Dentro de ese panorama cinematográfico empobrecido, *La parte del león*, estrenada en 1978, aportó un rasgo novedoso jugado a través de la contundencia de un realismo que encontraba en los parámetros del policial un modo de procesar la conexión entre economía y desesperanza como signo de la época. Pasado el primer lustro de la dictadura, 1981 fue un año que marcó un punto de inflexión con la asunción por Roberto Viola de la presidencia, el debilitamiento de la censura y el inicio de la movilización por parte de la sociedad. Un signo de esta incipiente apertura político-cultural fue la inauguración del primer ciclo de Teatro Abierto el 28 de julio, dos días antes del estreno de *Tiempo de revancha* (1981), también de Aristarain; una película que revitalizó ese panorama cinematográfico adocenado con una trama que exponía los mecanismos de resistencia frente al poder en clave de denuncia política. También fue reveladora hacia el final de la dictadura su siguiente película, *Últimos días de la víctima* (1982), al exponer una constelación criminal que atraviesa el espacio social en su conjunto. Tanto esta película como las dos anteriores anticipaban la función que tendría el género policial durante el retorno democrático como vehículo de significaciones de la dictadura. No hay que olvidar que cuando, comenzados los años 80, el cine argentino empieza a "mirar" el horror de los crímenes de la dictadura, lo hace a través de la lente de la ficción. Incluso un director como Fernando Solanas, que había sido un referente del cine militante con documentales como *La hora de los hornos* (1968) o *Perón: Actualización política y doctrinaria para la toma del poder* (1971) realizados junto a Octavio Getino, en la etapa de la reapertura democrática hace *El exilio de Gardel (Tangos)* (1985) y *Sur* (1988), dos películas que trabajan lo ficcional en clave poética.

1 La presentación del catálogo *La dictadura en el cine* tuvo lugar el 2 de junio de 2011 en el auditorio del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), y contó con las intervenciones de Lita Stantic, Ricardo Piglia y Gonzalo Aguilar. El registro del evento se puede ver en el canal de YouTube de Memoria Abierta en <http://www.youtube.com/watch?v=KjAygvsJrSQ&feature=related> (10/07/2017).

2 No sólo en términos cualitativos sino también cuantitativos. En los primeros años de la dictadura el promedio anual de estrenos nacionales fue de 21 títulos, una cifra muy baja en comparación con la etapa previa, resultado de "la casi paralización de la industria entre el 76 y el 78" (Getino 1998: 73), la cual comienza a recuperarse hacia el final de la década (ver Figura 1).

Un cine de concesiones

Salvo los filmes de Aristarain mencionados y algunos otros pocos casos, por aquella época el cine nacional preponderante incluía una línea de producción que supo aprovechar convenientemente la coyuntura y responder a sus exigencias. Por ejemplo, la serie picaresca protagonizada por Jorge Porcel y Alberto Olmedo que produjo Aries Cinematográfica Argentina, la productora de mayor actividad durante los años de la dictadura que había sido fundada por Héctor Olivera y Fernando Ayala en 1956 y a la que, en la década del 70, se sumaron Luis Osvaldo Repetto al principio, y Alejandro Sessa al final. Entre 1976 y 1983 la productora estrenó 39 títulos (ver Figura 2), de los cuales más de la mitad eran comedias picarescas con Olmedo y Porcel. El lugar preponderante que Aries dio a las películas de este dúo de actores está reflejado en su inclusión como un rubro independiente dentro del catálogo confeccionado por la empresa[3].

Otro caso fue *La fiesta de todos* (1979) de Sergio Renán, un filme sobre el Mundial de Fútbol presentado en tono exultante y celebratorio, que es muy condenable en términos ideológicos. Y también aquellas películas más claramente apologéticas de la dictadura, como los siete largometrajes favorables a las ideas del régimen y sus fuerzas militares que Ramón "Palito" Ortega dirigió y produjo entre 1976 y 1980 con su oportunamente inaugurada productora Chango[4], en algunos de los cuales también asumió el rol protagónico como agente de policía o militar. Este es el cine que tenía por iconos a Luis Sandrini y a Carlos Balá al que se refería Stantic (no está de más recordar que Balá, por ejemplo, trabajó en seis de los siete filmes de Ortega). Se trata de películas de una calidad estética muy pobre en las que predominaba una bajada de línea de valores patrióticos, familiares y católicos con un fuerte sentido conservador. Es decir, un tipo de películas funcionales a los intereses de la dictadura. Más allá de los distintos géneros transitados (comedias o dramas costumbristas, la serie picaresca o de aventuras, musicales folclóricos o con cantantes de moda), el conjunto revela cierta homogeneidad, un carácter uniforme que resulta de una persistente exaltación de valores familiares y sentimientos patrióticos y de la representación de un espacio social ajeno a cualquier clase de tensión o conflicto que no pueda resolverse con moralejas aleccionadoras y moralizantes.

Rubro	*Cantidad*
Clásicos del cine nacional	6
Comedias Olmedo y Porcel	20
Acción / Drama	3
Comedias	3
Musicales	7
Coproducciones en inglés	0
TOTAL	**39**

Figura 2. Catálogo de Aries Cinematográficas

Ese tipo de cine era el que favorecía con su financiamiento el Instituto Nacional de Cinematografía. La obtención de subsidios y créditos del Instituto implicaba, como contrapartida, una concesión estético-ideológica, al aceptar las restricciones morales que se ajustaban a la visión de la sociedad que el régimen quería sostener. En ese modo particular de funcionamiento del dinero como condicionan-

3 El catálogo se podía consultar *online* hasta comienzos de 2014, momento en que la productora entró en quiebra y dejó de mantener su página web en <http://ariescine.com/filmoteca.html> (01/03/2014).

4 Los títulos son *Dos locos en el aire* (1976), *Brigada en acción* (1977), *Amigos para la aventura* (1978), *El tío disparate* (1978), *Las locuras del profesor* (1979), *Vivir con alegría* (1979) y *¡Qué linda es mi familia!* (1980).

te en la producción de las películas, el dinero como una instancia de negociación de lo ideológico-político, hay una marca de época. En un discurso pronunciado el 3 de abril de 1976 el interventor del Instituto Nacional de Cinematografía, el capitán de fragata Jorge Bitleston, dejó claras las "reglas de equivalencia" de esa negociación, al establecer el dinero como moneda de cambio de ciertos valores y conceptos:

> *[Vamos a] ayudar económicamente a todas las películas que exalten valores espirituales, cristianos, morales e históricos o actuales de la nacionalidad o que afirmen los conceptos de familia, del orden, de respeto, de trabajo, de esfuerzo fecundo y responsabilidad social, buscando crear una actitud popular, optimista en el futuro* (García, 2006: 41).

Como agentes de financiación, el Estado y el mercado imponen distinta clase de restricciones (morales y políticas por un lado, en relación con el gusto y las preferencias, por el otro). Un caso que es un ejemplo cabal de las relaciones entre cine y Estado en esa etapa particular es la ya mencionada Aries, cuyos responsables supieron negociar en los dos planos, conciliando lo que quería ver el espectador medio con lo que el régimen militar permitía filmar (es decir, aquello para lo cual entregaba subsidios, créditos, etc.). Un ejemplo que ilustra al extremo de lo burdo esa negociación entre las concesiones políticas al régimen y la complacencia con el público está en *Encuentros muy cercanos con señoras de cualquier tipo* (Hugo Moser, 1978), una de las típicas comedias de Olmedo y Porcel en las que el dúo protagoniza una sucesión de situaciones picarescas plagadas de gags cómicos y conversaciones con un doble sentido que alude a lo sexual. La película, que tiene por telón de fondo el Mundial de fútbol del 78, se inicia con la voz en *off* de un locutor que arenga:

> *...el Campeonato Mundial de Fútbol se acerca a su culminación [...] pero Argentina ya ganó el Mundial. Lo ganó con el ejemplo de 25 millones de argentinos, un pueblo joven y feliz, dueño de su destino. Un país unido y respetuoso. Un orgulloso modo de vivir que quienes lo atacaron sin conocerlo deberán aceptarlo ahora con admiración. La Argentina vive con humildad este gran momento de euforia, con la humildad de los pueblos grandes. Esto es Argentina, pero volvamos al partido.*

Con este "volvamos al partido" el relato del locutor, asimilado al discurso moral del régimen que pretendía que el campeonato de fútbol sirviera para limpiar la imagen del país, deja paso a la trama ficcional propiamente dicha, diseñada según la fórmula efectista y edulcorada del cine de entretenimiento.

El pasado: retórica y puesta en escena

Se puede decir que, más allá de esa dinámica particular, en realidad, en términos ideológicos, el sistema dictatorial vio el cine menos como un posible aliado que como una amenaza que intentó neutralizar a través de la censura bajo sus diferentes formas[5]. Y si apostó a algún tipo de producción de imágenes de propaganda, no fue en el ámbito del cine sino en la prensa gráfica y en la televisión,

5 No sólo a través del corte de escenas o directamente la prohibición, sino también –como expliqué– a través de la financiación económica, un modo muy eficaz mediante el cual el Estado imponía ciertos temas y prohibía otros.

***Ganamos la paz* (1977)**

dos ámbitos por los que circulaban asiduamente avisos y *spots* de la publicidad oficial del régimen[6]. Fue en la televisión de la época en donde se pudo ver un par de cortometrajes, realizados aparentemente en 1977, que constituyen dos de los pocos ejemplos de películas de propaganda oficial de la dictadura accesibles hoy en día. De casi media hora de duración, el documental *Ganamos la paz* (bajo la firma de Francisco Javier Mendoza) presenta la versión de las Fuerzas Armadas sobre la historia política argentina desde el derrocamiento de Juan Domingo Perón en 1955 hasta el golpe de Estado del 76, momento en el cual –según la tesis de la película– se cumpliría la afirmación que sostiene el título. Además de imágenes de producción propia, *Ganamos la paz* utiliza un material de archivo que posee un valor adicional, al incluir algunas imágenes que no habían circulado en otros documentales (como aquellas sobre el levantamiento popular conocido como el Cordobazo y sobre la masacre de Ezeiza)[7]. El desfile de imágenes es acompañado por una voz que guía el relato en su intento de justificar el golpe del 76 como una necesidad para recuperar la tranquilidad ("ganar la paz"), frente al caos social generado por la lucha de la militancia armada y las organizaciones guerrilleras.

Menos recordado, el otro cortometraje se llama *"Estoy herido". Ataque!*, y estuvo perdido durante varias décadas hasta que fue recuperado en el año 2011[8]. Firmado por Federico Alegre (sin duda, un seudónimo), este filme de veinte minutos ficcionaliza un enfrentamiento conocido como "Combate del Río Pueblo Viejo" –que aconteció en el monte tucumano en febrero de 1975 en el marco del Operativo Independencia–, con el propósito de exaltar el accionar de las Fuerzas Armadas en su lucha contra la guerrilla.

6 Algunas de estas publicidades –*Recuerde y compare* (1979), *Argentina camina* (1981), *Argentinos a vencer* (1982), entre otras– fueron recogidas en el documental *Propaganda negra* (2006) de Julio Rivero, en su intento de "poner en evidencia los mecanismos de control y represión que la última dictadura ejercía sobre la sociedad a través de la publicidad, la prensa gráfica y la cultura en general".

7 El valor de estas imágenes se potencia frente a las enormes dificultades existentes en la Argentina para poder acceder a los archivos, y en especial durante la dictadura, un momento en el que los canales de televisión, intervenidos por las fuerzas armadas, eran los que controlaban y ocasionalmente podían disponer del acceso a las imágenes documentales existentes en sus archivos.

8 En las escasas referencias bibliográficas que existían sobre el corto se mencionaba que había sido pasado por televisión en los primeros años de la dictadura (como se señaló, la fecha de realización se supone que fue 1977). Hasta que casi un cuarto de siglo después, en 2001, apareció un breve fragmento en el programa televisivo Punto DOC (de la productora Cuatro Cabezas), que luego sería reproducido a su vez en el documental *Gaviotas blindadas* del grupo Mascaró, hecho en el año 2007. Finalmente, a partir de gestiones realizadas por la ONG Memoria Abierta con la productora del programa, en 2011 fue posible el acceso a una copia completa del corto en VHS. Hoy en día el mismo se puede ver en la web en https://www.youtube.com/watch?v=TgqYNDzcxSc>.

***"Estoy herido". Ataque!* (1977)**

En la construcción de un discurso con una fuerte carga ideológica para justificar el estado de cosas del presente que hacen estos dos cortometrajes, hay un valor retórico asociado a cómo la dictadura "pensaba" su propio papel en el devenir de la historia. Mientras el argumento que construye *Ganamos la paz* se apoya en un relato diacrónico que adopta las convenciones del género documental clásico (basado en la ilustración de un argumento a través de las imágenes), remontándose a los años de la resistencia peronista para culminar en el presente, *"Estoy herido" Ataque!*, en cambio, presenta un caso más curioso. Al revés de lo que se conoce como "falso documental", basado en una supuesta situación real desde una aproximación realista que la hace parecer tal (cuando en realidad es falsa), este otro cortometraje se ancla en un acontecimiento real del pasado inmediato pero para construir una puesta en escena sobre ese hecho en clave ficcional. Tanto la caracterización maniquea de los personajes como el tipo de acciones presentadas y su torpe disposición en la trama, son parte de una construcción dramática rudimentaria y fallida que imposibilita los procesos de identificación. La construcción dramática es rudimentaria y fallida porque el esquematismo de la propuesta es tal, que ni siquiera logra integrar la voluntad moralista y la bajada de línea en la propia dinámica de la narración. El presente del relato (que muestra los preparativos del combate y el enfrentamiento en el monte) es "interrumpido" y, como si se hiciera un paréntesis, se recurre a un *flashback* para mostrar imágenes de un pasado supuestamente idílico e idealizado al que alude una voz femenina (la voz de una madre y ama de casa), que contrapone el "caos" del presente con la paz perdida de ese pasado añorado que se espera recuperar en el futuro. Este recurso a la figura temporal del *flashback* opera de modo análogo, en términos narrativos, a la "suspensión" del relato (que se reanuda con la frase "volvamos al partido") en el filme *Encuentros muy cercanos con señoras de cualquier tipo.* Gonzalo Aguilar tiene razón cuando señala, a propósito de estos y otros ejemplos de la época, que "en el cine de la dictadura, ni siquiera puede hablarse de una 'estetización de la política' como afirmó Walter Benjamin a propósito del fascismo; lo que se produce más bien es una *despolitización* que desplaza las imágenes documentales al terreno del entretenimiento moralizador" (Aguilar, 2012: 109).

Tramas de la historia: voces y archivo

En el mismo momento en que en la Argentina se hacía esa clase de películas favorables a los intereses de la dictadura, en el exterior algunos militantes que habían tenido que exiliarse realizan una serie de documentales que denuncian abiertamente los crímenes de la dictadura, para llamar la atención a nivel internacional sobre lo que estaba sucediendo en el país. La mayoría de ellos eran directores del cine militante y de intervención política surgido en Argentina a fines de los 60 en torno al Grupo

Cine Liberación, creado por Fernando Solanas y Octavio Getino[9], y el grupo Cine de la Base que Raymundo Gleyzer fundó en 1973 e integraba también Jorge Denti[10]. Tras el secuestro y la desaparición de Gleyzer en mayo de 1976, Denti se va a Perú, donde en 1977 realiza *Las AAA son las tres armas*, firmado por Cine de la Base, un documental con fragmentos de la Carta Abierta que Rodolfo Walsh había escrito y hecho circular al cumplirse un año del gobierno de la Junta Militar. También vinculado a este grupo de cine militante, Jorge Giannoni ese mismo año filma en Cuba *Las vacas sagradas* (1977). Al año siguiente, en Roma, Cine de la Base realiza el cortometraje *Persistir es vencer* (1978), que presenta una entrevista a Enrique Gorriarán Merlo, miembro del buró político del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) y comandante del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), y a Luis Mattini, secretario general del PRT, quienes denuncian los crímenes de la dictadura, llaman a la resistencia ante la represión y exponen un panorama de la organización armada en el exilio.

Entre estos documentales de denuncia hechos en el exterior, se encuentran además otras dos películas que repasan la historia argentina desde la perspectiva de montoneros. Una de ellas, *Resistir*, fue realizada en Francia en 1978 por Jorge Cedrón (bajo el seudónimo de Julián Calinki), con guion de Juan Gelman, y presenta una entrevista a Mario Firmenich en el exilio[11].

***Resistir* (Jorge Cedrón, 1978)**

***Montoneros, crónica de una guerra de liberación* (Ana Amado y Nicolás Casullo, 1976)**

9 El surgimiento del cine militante en la Argentina se dio en el marco de un proceso de radicalización política a nivel internacional (con la Revolución cubana en 1959, las movilizaciones del Mayo francés, la guerra de Vietnam, etc.) y en relación con dos acontecimientos decisivos: el golpe militar de Juan Carlos Onganía en 1966 y el Cordobazo en mayo de 1969. En ese contexto Solanas y Getino hacen *La hora de los hornos* (1968), que, como señalan Mariano Mestman y Fernando Peña (2002), puede considerarse como la película que marca el nacimiento del cine militante en Argentina. Vinculado con el Movimiento Justicialista, el grupo Cine Liberación realizará *Actualización política y doctrinaria para la toma del poder* (1971) y *Perón: la revolución justicialista* (1971) un par de años después.

10 Cine de la Base había producido películas como *Los traidores* (1973) y *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (1974), además de algunos cortometrajes para el Partido Revolucionario de los Trabajadores-ERP, entre ellos *Ni olvido ni perdón* (1972) y *Comunicados cinematográficos del PRT-ERP* (1973).

11 Después de filmar *Tango* en 1979 (un filme que cruza la historia política argentina con la historia del tango), al año siguiente, Jorge Cedrón muere en París en circunstancias extrañas aún no esclarecidas. Se supone que fue asesinado por agentes del terrorismo estatal en el marco del Plan Cóndor.

Montoneros, crónica de una guerra de liberación **(Ana Amado y Nicolás Casullo, 1976)**

La otra, menos conocida y casi sin difusión en Argentina, tiene por título *Montoneros, crónica de una guerra de liberación,* y acaso sea el primer testimonio fílmico de la acción criminal de la dictadura argentina. Firmada por Cristina Benítez y Hernán Castillo, seudónimos de Ana Amado y Nicolás Casullo, y producida por el Grupo Cine de la Resistencia[12], fue hecha a fines de 1976 en México, adonde se habían exiliado sus realizadores.

"A los que hoy combaten al pueblo argentino. A los pueblos que luchan por su liberación", sostiene la dedicatoria que abre el filme, anunciando de entrada el papel central que tendrá este actor colectivo –el pueblo– a lo largo de un relato en el cual ingresa como "protagonista" desde su primera imagen, fija y en blanco y negro, que muestra los cuerpos apretados de manifestantes que sostienen una bandera argentina.

De la multitud al fragmento, en su recorte de esos cuerpos insumisos y en rebeldía, los planos que se suceden a continuación revelan una serie de gestos –un rostro, un puño cerrado, el grito– que condensa un clima exaltado de fervor y de lucha. "Sublevarse es un gesto", afirma Georges Didi-Huberman; el gesto mediante el cual "cada cuerpo protesta con todos y cada uno de sus miembros, cada boca se abre y exclama en el no, rechazo, y en el sí, deseo" (Didi-Huberman, 2017: 33). En esos primeros planos el rostro aparece, no como lugar de individuación o de identidad personal, sino "atravesado por el grito o hablado por el rumor revolucionario del nosotros" (2015: 144), para decirlo con palabras de Gonzalo Aguilar, quien describe los documentales políticos de los 70 a partir de esa "operación sobre lo colectivo, sobre esos grupos que esperaban el significante 'pueblo' otorgado tanto por el discurso fílmico como por la acción política" (2015: 143). En la apertura de *Montoneros, crónica de una guerra de liberación*,

12 Si bien no se conocen otras realizaciones por parte de este grupo, su inclusión como responsable de la producción y de la presentación de la película se corresponde con la modalidad de producción adoptada en la época por el cine militante a partir de una actividad de índole colectiva que, en algunos casos (no en este), desplazaba las firmas individuales –como en otros ejemplos mencionados–.

el cambio de escala de las imágenes, construido a través de la fragmentación, el reencuadre y el montaje, compone una figura de lo popular que, entre el rictus y el gesto como formas que expresan el espíritu combativo del pueblo montonero, resalta una dimensión mítica asociada a la potencia política de lo *colectivo* –según expone con fuerza la imagen que cierra la secuencia–. Una dimensión mítica que está enfatizada además por el canto popular entonado a coro y por el relato de una voz que estará presente de forma ininterrumpida, mediante sucesivos relevos, hasta el final de la película[13].

Luego de este breve prólogo ubicado en el contexto del regreso de Juan Domingo Perón a la Argentina en 1973, el relato se divide en cinco capítulos organizados según un criterio diacrónico que se remonta a mediados del siglo XIX y avanza hasta el presente de realización del filme[14]. El avance temporal puntúa las sucesivas etapas de la guerra popular que la película releva bajo el formato de la crónica, según se anuncia desde el título. "Montoneros es un nombre que regresa de las entrañas del pasado, de un tiempo donde la patria se encendió de rebeldía", sostiene la voz masculina que cierra el prólogo, dando la clave de un relato que se apoya en ese extenso recorrido de poco más de un siglo como fuente de legitimidad de dicho movimiento popular.

A diferencia de las versiones que a mediados de la década de 1990 harán Andrés Di Tella en *Montoneros, una historia* (1994) y David Blaustein en *Cazadores de utopías* (1996), en las que se recupera la voz de militantes de esa organización con una función testimonial sobre su historia y el pasado[15], *Montoneros, crónica de una guerra de liberación* presenta un *collage* de materiales diversos que incluyen distinto tipo de imágenes (fotográficas, televisivas, fílmicas, carteles, dibujos, cuadros, croquis, etcétera) acompañadas por músi-

***Montoneros, crónica de una guerra de liberación* (Ana Amado y Nicolás Casullo, 1976)**

13 A cargo de esta voz, las palabras que acompañan las imágenes de apertura son ejemplificadoras de ese sentido mítico asociado a la lucha como gesta heroica del pueblo montonero: "La voz del pueblo tiene sonido de fusil. Llegan edades en las que el canto de los explotados se hace viento de guerra, en las que el grito es la historia de todos. Una esperanza, una memoria, un anuncio [...] Montoneros, la organización revolucionaria peronista, es el nombre que estalla en miles de gargantas".

14 Los títulos de los capítulos son: 1) "De las montoneras al peronismo (1860-1945)", 2) "17 de octubre de 1945 nace el movimiento peronista", 3) "La resistencia peronista", 4) "El peronismo en armas" y 5) "La guerra continúa por la liberación y el socialismo".

15 No obstante, estos dos documentales presentan opciones muy distintas en cuanto al modo en que asumen la relación del pasado con el propio presente. Gonzalo Aguilar (2007, 2012) realiza un análisis que confronta las dos películas en relación con este punto, al establecer una distinción entre una línea ilustrativa y otra inquisitiva como opciones político formales de los documentales realizados en la posdictadura.

ca, cantos, sonidos y un relevo de voces para construir un relato que, en línea con el cine de intervención política del período anterior, asume la narrativa revolucionaria de la época bajo esa doble premisa fundamental que concebía la violencia popular como justicia y la revolución como un hecho inevitable, hacia el cual marchaban inexorablemente los movimientos político-sociales[16]. Producto de un clima cultural politizado bajo el signo de la "utopía revolucionaria", el documental de Amado y Casullo es parte del *cine político* que –en palabras de Amado– "tuvo su máxima expresión de sentido en la cultura del compromiso integral que anudaba lo político, lo social y lo estético en las décadas del 60 y 70" (2009: 10). Se trata de un ejemplo representativo de ese primer momento en el que todavía se sostiene el espíritu combativo y la idea de lucha y de contraofensiva que luego, hacia el final de la dictadura y en los años de la transición democrática, dará lugar a una transformación del discurso con un sentido humanista asociado a la denuncia de los crímenes perpetrados y a la defensa de los derechos humanos[17].

Si en el cine que los militantes hacen en el exilio "las marcas espaciales fueron borradas intentando dar cuenta de que el espacio de producción del filme había sido el país de origen, al cual se incita a la resistencia y/o al combate" (Campo, 2011: 70), las marcas temporales incluyen, en cambio, una fuerte referencia al presente como un tiempo marcado por la violencia política y por la urgencia. En relación con este énfasis temporal, *Montoneros, crónica de una guerra de liberación* tiene un valor especial como un objeto cultural que "documenta" el presente por el que circula. Hacia el final del recorrido histórico que plantea el filme, una de las voces (femenina en este caso, la de Ana Amado) marca explícitamente el tiempo presente desde el cual se habla:

> *Es la subversión el motivo central y determinante del golpe. En su nombre, se justificará el genocidio en masa. A ocho meses de gobierno, serán diez mil los asesinados y más de seis mil los desaparecidos. Un manto de muerte organizada es la gran misión que orquesta la junta dictatorial.*

Desde ese presente ubicado entre noviembre y diciembre de 1976 (a menos de un año del golpe militar), el filme proporciona un testimonio "vivo" muy valioso de los meses iniciales de la dictadura. Pero además tiene un valor especial porque es un primer exponente de cómo en ese primerísimo momento el cine asume y denuncia la existencia de desaparecidos. De modo que *Montoneros, crónica de una guerra de liberación* se constituye como un relato clave en la articulación cronológica de la figura del desaparecido dentro de la narrativa fílmica nacional.

Imágenes en disputa como documentos de una época

Con registros muy diferentes e intenciones y signos políticos radicalmente opuestos, los casos analizados a lo largo de este artículo, desde las películas del cine militante de denuncia hechas en el exterior por exiliados hasta las producciones oficialistas de propaganda que se pasaron por televisión, se caracterizan por haber sido producidas en el mismo momento en el que tenía lugar aquella etapa trágica de

16 La famosa frase de Perón que sentenciaba "La violencia en manos del pueblo no es violencia, es justicia", había sido clave para esa narrativa militante –como se puede ver, por ejemplo, en *Perón: Actualización política y doctrinaria para la toma del poder* (1971) de Getino y Solanas–.

17 Esta transformación de las "narrativas revolucionarias" en "narrativas humanitarias" desarrollada por numerosos autores (como Emilio Crenzel, Hugo Vezzetti y otros), ha sido analizada en el campo del cine en particular por Javier Campo (ver Campo, 2017, 2011).

la historia argentina. Se trata de películas en las que el retorno sobre la historia nacional y la revisión del pasado (ya sea lejano o inmediato) funcionan como un recurso estratégico para intervenir en la lucha de sentidos sobre el propio presente. Los distintos relatos expresan bajo determinados parámetros formales (en un caso, según la estética del documental del cine militante, en el otro, en base a fórmulas narrativas y visuales muy pobres) las tensiones que marcaron un clima político convulsionado, en un momento bisagra en que la historia daba un giro al destino del país.

El corrimiento temporal en estas películas apenas logra despegarse de ese presente que se inscribe con intensidad en los relatos. El presente como un terreno de enfrentamiento de valores y sentidos, de concepciones ideológicas en pugna, de modos opuestos de concebir la realidad y de ver el mundo. Lo valioso de estas *imágenes en disputa*, pensadas como *documentos de una época*, está en esas concepciones y valores de un presente todavía vivo que, al adherirse a las tramas de las películas, generaron un sentido de época preciso como un primer anclaje que marcó, en sus orígenes, el proceso de construcción de memorias sobre la violencia política, la violencia estatal y los crímenes de la dictadura en la Argentina de los 70.

Bibliografía

Aguilar, Gonzalo (2015). *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Aguilar, Gonzalo (2012). La historia más allá del cine (el documental argentino). *Archivos de la Filmoteca*, 70, octubre, 107-117.

Aguilar, Gonzalo (2007). Maravillosa melancolía. *Cazadores de utopías*: una lectura desde el presente, en Moore, María José & Wolkowicz, Paula (eds.), *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo* (pp. 17-32). Buenos Aires: Libraria.

Amado, Ana (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política* (1980-2007). Buenos Aires: Colihue.

Campo, Javier (2017). *Revolución y democracia: el cine documental argentino del exilio 1976-1984*. Buenos Aires: Fundación CICCUS.

Campo, Javier (2011). El actor militar y el cine documental argentino (60-80). Antagonismo y radicalidad. *Culturas. Debates y perspectivas de un mundo en cambio*, 5, 61-77.

Didi-Huberman, Georges (2017). *Sublevaciones*. Catálogo de la muestra organizada por Jeu de Paume y MUNTREF Centro de Arte Contemporáneo. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero.

García, Santiago (2006). El cine colabora, *Leer cine*, 5, año 1, marzo, 40-43.

Getino, Octavio (1998). *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ciccus.

Mestman Mariano & Peña Fernando (2002). Una imagen recurrente. La representación del "Cordobazo" en el cine argentino de intervención política". *FilmHistoria on line*, Vol. XII, N°3. < http://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/issue/view/1149 > (01/06/2017).

Autora

Marcela Visconti es doctora en Teoría e Historia de las Artes y magíster en Comunicación y Cultura por la Universidad de Buenos Aires (UBA), de la cual egresó como licenciada en Artes. Desde 2001 enseña Análisis y Crítica de Cine en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Es investigadora del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la misma institución, donde ha participado en diversos proyectos sobre memoria, violencia política y cultura argentina. En 2011 ha coordinado la realización de un catálogo de películas sobre cine y

dictadura en la ONG Memoria Abierta, Acción Coordinada de Organizaciones argentinas de Derechos Humanos. Es autora de trabajos publicados en libros y en medios culturales y académicos. En la actualidad se desempeña como vicepresidenta de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA). En 2016 ganó el Concurso Nacional y Federal de Estudios sobre Cine Argentino, organizado por la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (ENERC-INCAA).

Fecha de recepción: 11/07/2017 Fecha de aceptación: 07/08/2017

La acción de las cinematecas latinoamericanas en tiempos de dictadura: el caso de la Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

FABIÁN NÚÑEZ

La acción de las cinematecas latinoamericanas en tiempos de dictadura: el caso de la Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

El presente texto abarca la acción de las cinematecas en América Latina durante las dictaduras militares que se produjeron en el continente durante la segunda mitad del siglo XX. Por lo tanto, buscamos estudiar el comportamiento en el campo cinematográfico latinoamericano, no por parte de los realizadores –como suele abordar la historiografía– sino por el área de la preservación audiovisual. Estudiaremos en particular el caso de la Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro y la figura de su director, Cosme Alves Netto, durante el periodo de la dictadura militar brasileña (1964-1985).

Palabras clave: cinemateca; dictadura; preservación audiovisual; militancia cultural.

The action of the Latin American film archives in times of dictatorship: the case of the Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

This article covers the action of film archives in Latin America during the military dictatorships that have occurred on the continent during the second half of the twentieth century. Therefore, we seek to study the behavior of the Latin American cinematographic field not by the actions of the filmmakers, as is it usually approached by historiography, but by the area of audiovisual preservation. We will study in particular the case of the Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro and the figure of its director, Cosme Alves Netto, during the period of the Brazilian military dictatorship (1964-1985).

Key Words: Film Archive; Dictatorship; Audiovisual Preservation; Cultural Activism.

Introducción

However much we may wish it were otherwise,
the preservation of, and access to, the past
is an assertion of values and hence of a viewpoint.
In other words, it is an intrinsically political activity.

Ray Edmondson

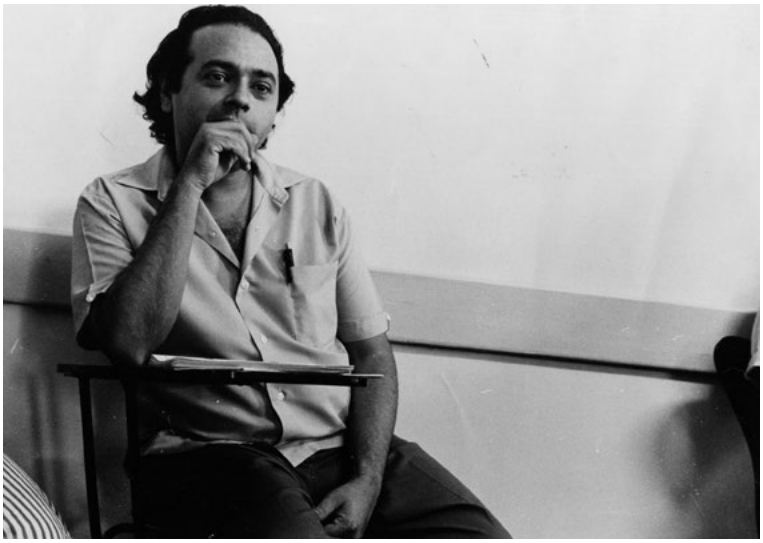
Tradicionalmente se ha estudiado el campo cinematográfico desde el punto de vista de los cineastas. Como consecuencia, los estudios sobre el cine en regímenes autoritarios se han centrado en la interrelación entre los cineastas y el Estado, generalmente, a partir de la dicotomía entre resistencia y cooptación. Es evidente que, en estudios recientes, otros campos han adquirido relevancia, como la recepción, lo que ha significado la entrada en escena en el campo historiográfico de otros sujetos sociales como, por ejemplo, el público. Además, los estudios históricos más recientes sobre sociedades en regímenes autoritarios buscan romper con la visión dualista entre la "resistencia" y la "cooptación", al comprender que los procesos socio-históricos entre los agentes sociales en periodos dictatoriales son bastante complejos, interpretándolos como complicadas relaciones de negociación, disenso, contradicción y ambigüedad. Nuestra propuesta sigue por un camino semejante: no nos centraremos en el discurso o en las acciones de los cineastas ante los regímenes autoritarios implantados en América Latina a partir de los años sesenta. Dedicaremos nuestra atención a las cinematecas latinoamericanas, buscando comprender cómo tales instituciones y, en particular, los profesionales que trabajaban en su seno, actuaron en el contexto de la represión y la persecución durante las dictaduras que tuvieron lugar en el continente. Es evidente que ese tema es bien amplio, sobre todo si tenemos en cuenta las características de cada país y la amplitud del tiempo histórico transcurrido (entre 1960 y 1980). Por tanto, el presente estudio tiene como objetivo reflexionar sobre el tema y, de esa forma, comprender cómo las cinematecas actuaron y se articularon con otros sectores sociales, principalmente del propio medio cinematográfico, para dar respuesta a las acciones de los gobiernos autoritarios implantados en América Latina durante ese periodo. Para ello, nos centraremos en una institución en especial, la Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, comúnmente conocida como Cinemateca do MAM, durante la dictadura militar brasileña (1964-1985).

Las primeras cinematecas de América Latina comenzaron a surgir después del fin de la Segunda Guerra Mundial. Uno de los principales responsables de la creación de las mismas fue Henri Langlois, mítico fundador de *La Cinémathèque française* el cual, por medio de la donación de filmes, ayudó a crear los fondos de las recién creadas cinematecas. En algunos casos, tales fondos precedieron a las instituciones de salvaguarda que surgieron, entonces, estimuladas por el empeño de figuras locales del ámbito cinematográfico y cultural, a su vez, apoyadas, estratégica y externamente, por Langlois. Según Martínez Carril, en su entrevista con Dimitriu (2009), podemos, a groso modo, resumir la historia de las cinematecas latinoamericanas en tres momentos. Inicialmente, tenemos las primeras cinematecas

creadas por iniciativas particulares, especialmente, por críticos –y, como resalta Correa Júnior (2012), ese impulso inicial se concentra en un núcleo duro, formado por Argentina, Brasil, Cuba y Uruguay–. En un segundo momento, en los años sesenta, vemos la creación de las cinematecas universitarias. Por último y más recientemente, las cinematecas públicas, cuando los Estados latinoamericanos crean una relativa conciencia de la importancia cultural del cine, incluyendo también la de su memoria (o sea, no solamente la producción y difusión). Con seguridad, la historia de las cinematecas de América Latina es bastante tumultuosa –y no podría ser de otra forma, tanto a causa de la inestabilidad del escenario político y las restricciones económicas, cuanto por las dificultades inherentes a las políticas culturales de sus gobiernos–. En ese sentido, basta ver la cantidad de casos de cinematecas latinoamericanas que tuvieron una vida efímera.

Sin embargo, ese breve cuadro descrito necesita de algunos ajustes. El relato de Martínez Carril desconsidera la creación por el gobierno uruguayo en 1943 del Departamento de Cine Arte del SODRE (el entonces Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica) y su afiliación a la FIAF (Federación Internacional de Archivos Fílmicos) en 1945, o sea, antes mismo de la creación de la Cinemateca Uruguaya, en 1952. De esa forma, a partir de esa ausencia en el testimonio de Martínez Carril, queremos destacar dos puntos: 1) la figura del Estado que, aunque, en muchos casos, marcado por su ausencia, es un actor importante en el área cultural, sobre todo cuando se trata de una actividad de porte industrial como el cine, aún más en países subdesarrollados; y 2) la rivalidad entre las cinematecas debido a que, más allá del aspecto puramente humano y pintoresco, es importante que los estudiosos perciban que las contradicciones y los disensos son inherentes a los procesos históricos. No obstante, más que querellas ideológicas y personales, podemos entender tales acciones como divergencias en el combate frente a un enemigo común –en este caso, el régimen militar–.

Cosme Alves Netto



¿Cuál es el rol de una cinemateca en América Latina?

Correa Júnior destaca que el concepto de difusión trae consigo un proyecto de cine. En ese sentido, las cinematecas latinoamericanas, surgidas en su mayoría en la posguerra (o sea, durante la Guerra Fría) prolongan una militancia cultural en la práctica, en tales países, mediante la crítica y el cineclubismo. Buena parte de esas primeras cinematecas surge exactamente como resultado de acciones de

fuera del Estado; de coleccionistas, críticos y cineclubistas. Siguiendo –y, muchas veces, aspirando a– un modelo encarnado por *La Cinémathèque française*, la relación entre críticos y, principalmente, cineclubes es fundamental en ese proyecto institucional. De esa forma, la cinemateca nace con un propósito de militancia cultural, vinculado, inicialmente, con el objetivo de dar acceso a filmes de difícil entrada en sus respectivos países, inicialmente por razones comerciales (y, posteriormente, con la instauración de gobiernos autoritarios, por razones políticas). Visto de ese modo, la cinemateca extiende las acciones del cineclubismo movida por una misma militancia cultural: consagrar el estatus de arte y cultura a la práctica cinematográfica. Por eso, se trata de algo mucho más amplio y significativo que la mera exhibición de filmes. Se trata de constituir una "cultura cinematográfica", lo que no se da solamente al ver filmes, sino principalmente al pensarlos, lo que significa generar una reflexión, mediante textos y debates y, de ese modo, insertarlos (y relacionarlos) en las prácticas culturales del país en cuestión. De ese modo, la cinemateca se convierte en un agente catalizador de la formación de "cultura cinematográfica".

Sin embargo, para convertirse realmente en ese agente catalizador, el debate sobre la figura institucional de la cinemateca, en particular en el seno de la FIAF, se consolidó en su misión en el ámbito de la preservación. Es por ese sesgo que una cinemateca se distingue de otras entidades que también producen "cultura cinematográfica" –o sea, de modo bien sucinto, que también exhiben y analizan filmes–, como los cineclubes y las escuelas de cine. Esa es una discusión amplia que trasciende los límites de este texto, pues trae el debate sobre el origen y la formación de las cinematecas y de la FIAF y, como consecuencia, la conceptualización sobre qué es la preservación audiovisual. Es importante entender que, durante el siglo XX, el cine deja de ser visto como una mera actividad comercial de entretenimiento sin mayor importancia, y pasa a ser considerado como una actividad artística y cultural y, además, adquiere importancia como patrimonio histórico. Fueron las acciones de abnegados cinéfilos las que lo hicieron posible, y entre los espacios en los que eso ocurrió están las cinematecas. Por ello, lo importante es comprender que la propia industria cinematográfica y la sociedad civil de modo general, no le daban valor a los filmes como manifestaciones culturales. Esa consideración vino de otro lugar, por medio de otros actores sociales, y solamente se consolidó gracias a un duro embate, en el cual una de las principales protagonistas fueron las cinematecas. No obstante, como destaca Correa Júnior, existe un fenómeno que se instaura, principalmente en el periodo de posguerra, con la llegada de la televisión comercial: el surgimiento de un mercado del patrimonio cinematográfico, el cual las cinematecas paradójicamente ayudaron a crear. Ese fenómeno solamente es posible pues el mismo denota, en última instancia, el carácter ambiguo de la obra audiovisual: al mismo tiempo, una mercancía y una obra artístico-cultural. Según Correa Júnior, ese debate, que se ubica en el centro del proceso de formación de las cinematecas descrito por Borde (1991), es lo que permea la llamada "Crisis de 1959/60", ocurrida en el seno de la FIAF. No entraremos en detalles sobre ese tema, pues lo que nos interesa es exactamente destacar que, no por casualidad, será puesto sobre la mesa por los latinoamericanos, justamente en esos conturbados años de 1960/70, el debate sobre el concepto de cinemateca en América Latina. Lo que está detrás de esa "redefinición de cinemateca", más allá del proceso histórico analizado por Borde y sufrido por las cinematecas de forma general y de las divergencias en el seno de la izquierda en el subcontinente latinoamericano como menciona Galvão (1991), es la discusión sobre lo que significa "cultura cinematográfica" en países sin industria cinematográfica, como

es el caso de los países de América Latina. Y, consecuentemente, discutir sobre cine en un país sin cine es, en el fondo, pensar ese país por medio del cine, pues la ausencia de una industria cinematográfica nacional es un síntoma de un fenómeno mucho mayor. Es por eso que no es mera coincidencia que la palabra clave en ese periodo sea exactamente "subdesarrollo".

La Cinemateca do MAM durante los años de plomo

Cuando la dictadura militar se instala en Brasil en 1964, la Cinemateca do MAM sufre un agudo proceso de cambio. Como afirma Quental (2010), termina la primera fase de la institución, caracterizada por su creación y consolidación. En julio de 1955, la Cinemateca se crea formalmente, gracias a los esfuerzos del crítico Ruy Pereira da Silva, que logra concretar una filmoteca en el Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, según había sido previsto en su acta de fundación en 1948. En esa primera fase, la figura principal en las acciones de la Cinemateca es Antônio Moniz Vianna, el más importante crítico de cine en Rio de Janeiro, redactor en el *Correio da Manhã*, uno de los más influyentes periódicos cariocas del siglo pasado. Quental describe cómo el apoyo institucional de este periódico marca la formación del Museu y, consecuentemente, de la Cinemateca, una vez que la dirigente principal del museo es la periodista y empresaria Niomar Moniz Sodré, esposa de Paulo Bittencourt, dueño del *Correio da Manhã*. Sin embargo, el periódico entra en crisis durante la dictadura, debido a que los militares se enfrentan a la línea editorial del mismo. A pesar de haber criticado las reformas de João Goulart, llegando a defender la deposición del presidente, el *Correio da Manhã* no apoya la dictadura instalada en el país y promueve una campaña en defensa de la legalidad. Esa oposición le cuesta al periódico el despido obligatorio y la prisión de varios de sus periodistas, inclusive de la propia Niomar Moniz Sodré, en 1969, lo que desemboca, finalmente, en la quiebra del periódico en 1974, después de siete décadas de existencia. Como destaca Quental, la crisis que se genera en el *Correio da Manhã* repercute en los rumbos del Museu y de la Cinemateca.

De esa forma, a partir de la segunda mitad de los años sesenta, Moniz Vianna se distancia cada vez más de la Cinemateca al involucrarse en las actividades del *Correio da Manhã*, en el cual llega a ser redactor jefe. A su vez, en la Cinemateca hay un cambio en la dirección en 1965, cuando Cosme Alves Netto asume el cargo de director, dando inicio a una nueva fase en la historia de la institución. Como resume Quental, Cosme fue responsable de revertir tal situación, lo que de hecho consigue lograr gracias al establecimiento de otros lazos y asociaciones, conduciendo a la Cinemateca do MAM hacia otros rumbos en tiempos tan difíciles. Nacido en Manaus en 1937, Cosme Alves Ferreira Netto se muda a Rio de Janeiro para estudiar en la Faculdade Nacional de Filosofia, donde practica el cinecublismo y milita en la Juventude Universitária Católica (JUC)[1]. Debido a su participación en la Ação Popular (AP), organización política cristiana de izquierda, Cosme es detenido en 1964, inmediatamente después del golpe. Es en ese momento en el que es invitado por el crítico José Sanz, entonces director de la Cinemateca do MAM, a trabajar en la programación de la institución, debido a su relación con los cineclubes de Rio de Janeiro. Es puesto en libertad por las autoridades por falta de pruebas. Sin embargo, en 1965, Sanz es destituido de la jefatura de la Cinemateca por los dirigen-

1 A diferencia de Paulo Emílio Salles Gomes, fundador de la Cinemateca Brasileira en São Paulo, no existen estudios sistemáticos sobre Cosme Alves Netto y su rol en el ámbito cinematográfico brasileño y latinoamericano.

Sesión en la Cinemateca

tes del Museu. De esa forma, Cosme asume el cargo y reestructura la institución, la cual adquiere un importante rol en la vida cultural de la ciudad, a lo que se suma su acción en una red de cinematecas extranjeras, principalmente, latinoamericanas.

Reiteramos que es complicado analizar la acción de las cinematecas latinoamericanas durante las dictaduras que se instauraron en el continente de modo generalista, pues es necesario comprender las diversas coyunturas locales, además de romper con visiones dicotómicas relacionadas con las formas de acción ante gobiernos autoritarios. No obstante, con el objetivo de sistematizar nuestro estudio, podemos resumir la acción de las cinematecas en América Latina durante las dictaduras de la siguiente forma: 1) la difusión como práctica de militancia cultural, lo que convirtió a varias cinematecas latinoamericanas en polos aglutinadores de actividades culturales alternativas (y que, de esa forma, en algunas ocasiones, consiguieron burlar el bloqueo de la censura), transformándose en espacios de formación y convivencia de un público identificado como opositor al régimen; 2) centros de producción fílmica y de formación audiovisual, una vez que varias cinematecas no solamente exhibían películas, sino que también comenzaron a producir, financiar o cofinanciar filmes, además de ofrecer cursos de formación estética y técnica, supliendo, en muchos casos, la inexistencia o el estado incipiente de las escuelas de cine en el país en cuestión; 3) la preservación de materiales considerados subversivos, transformando a las cinematecas en verdaderos contenedores de obras del pensamiento crítico en un escenario de "tierra devastada", propiciado por el terrorismo de Estado, salvaguardándolas, en la medida de lo posible, pues, en más de una ocasión, los archivos fílmicos también sufrieron invasiones y robos realizadas por las fuerzas de la represión; 4) la articulación institucional en el ámbito internacional, como un medio de legitimación de la(s) cinemateca(s) y, de esa forma, la valorización de sus respectivas cinematografías (lo que también incluye un tipo de producción fílmica local identificada con el pensamiento de izquierda), lo que provocó, en un cierto momento, la búsqueda de una acción colectiva de carácter continental, gracias a la UCAL (Unión de Cinematecas de América Latina), así como el esfuerzo de aumentar la visibilidad del subcontinente latinoamericano en organizaciones in-

ternacionales, principalmente la FIAF, bien de forma colectiva o no, como miembros presentes en tales agremiaciones. Es importante destacar que los cuatro aspectos mencionados se interrelacionan, y que las divergencias entre las cinematecas, mencionadas anteriormente, se darán con mayor énfasis, principalmente, debido a desacuerdos en lo referente a las políticas de difusión.

Es posible identificar esos cuatro aspectos en la actuación de la Cinemateca do MAM durante la dictadura militar brasileña. La primera fase de la Cinemateca estuvo marcada por las retrospectivas de cinematografías centrales, organizadas por Moniz Vianna. A su vez, la programación de la Cinemateca do MAM durante la administración Cosme también pone de manifiesto otra preocupación: divulgar los nuevos cines. En ese periodo se inaugura el auditorio de la Cinemateca en el edifico del Museu, localizado en el tercer piso del Bloco de Exposições, en donde pasan a ser realizadas las proyecciones[2]. Además, la Cinemateca do MAM también se hace responsable de programar sesiones en varias salas de cine de la ciudad, siendo la más célebre la del Cine Paissandu –sala que formó a toda una generación de cinéfilos cariocas–. De esa forma, si consideramos la colaboración de la Cinemateca do MAM con el circuito de cine de arte local, la institución llega a programar sesiones simultáneamente en casi una docena de salas en Rio y en Niterói, en el periodo de transición hacia la década de los 70. Subrayamos que el establecimiento de una red de exhibición eficaz es uno de los aspectos más significativos en lo que se refiere a la faceta pública de una cinemateca. Es obvio que el establecimiento de un espacio sede para la cinemateca es fundamental, no solo por razones técnicas y administrativas, sino también por su rol simbólico. Además, la extensión de las acciones de una cinemateca más allá de su espacio físico demuestra no solo fuerza institucional, sino también la consolidación de su función simbólica en el interior de la escena cultural local. En un contexto de dictadura, cuando la producción y circulación de bienes culturales es estrictamente controlada, el rol aglutinador de un público sediento de cultura cinematográfica transforma tales cinematecas en verdaderos centros de resistencia cultural, pues ellas pasan a ser identificadas como un espacio que también otorga, a quien lo frecuenta, una identidad desafiante ante el régimen. El precio de esa función simbólica es convertirse en blanco de la constante vigilancia por parte del aparato dictatorial. En ese sentido, después de la segunda prisión de Cosme, en 1969, cuando es víctima de meses de detención y tortura, la Cinemateca disminuye la fuerza de sus acciones. No estamos afirmando que deje de ejercer un rol catalizador en la vida cultural carioca, pero se produce un cambio de hábitos, una vez que todo el escenario cultural del país se modifica debido al cese de las garantías constitucionales, tras la promulgación del Acto Institucional nº 5 (AI-5), en diciembre de 1968. Ese escenario comienza a ser superado con la distensión, iniciada en 1974, cuando el Estado busca aproximarse a la sociedad civil, lo que dará como resultado cambios significativos en el campo cultural, incluyendo la apertura del diálogo con la clase artística y la intelectualidad en la oposición.

Destacamos la importancia que la Cinemateca do MAM da al Cinema Novo brasileño en los años sesenta, cuando sus cineastas eran rechazados por parte de la crítica nacional, además de tener ac-

2 El Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro ocupa un área de 40.000m² en el Parque do Flamengo, un terreno donado en 1952 por la alcaldía del Distrito Federal, cuyo edificio es obra del arquitecto Affonso Eduardo Reidy y sus jardines, del paisajista Roberto Burle Marx. El edificio del Museu está dividido en tres áreas: el Bloco Escola, sector originalmente orientado para las actividades de enseñanza, el Bloco de Exposições (área principal) y el teatro. Las obras fueron iniciadas en 1954, siendo inaugurado el Bloco Escola en 1958, el Bloco de Exposições en 1967 y el teatro en 2006.

ceso restringido a las ayudas y premios concedidos por los órganos culturales del país, en especial, los del propio Instituto Nacional de Cinema (INC), creado en 1966. Más allá de la exhibición, la Cinemateca también se transforma en un centro de producción. De esa forma, en 1965, con la reestructuración de la Cinemateca, se crea el Departamento de Produção, coordinado por el fotógrafo Paulo Huthmacher, con el objetivo de realizar cortometrajes y de formar profesionalmente a técnicos. Además, la Cinemateca también establece una asociación con el estudio Tecnisom, el cual ofrece, en las dependencias de la misma, en el Bloco Escola, servicios de montaje y sonorización, auxiliando en la producción y coproducción de los filmes realizados por la Cinemateca. De hecho, algunos largometrajes también son montados y/o finalizados en sus dependencias, como *Cara a cara* (Júlio Bressane, 1967) y *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969). Es decir, la Cinemateca do MAM, a partir de la segunda mitad de los años sesenta, además de guardar[3] y exhibir filmes, los produce y finaliza.

La preocupación por la formación cinematográfica también se ve reflejada a través de sus cursos, ofrecidos anualmente y de forma regular, desde 1966 y hasta la década siguiente. Tradicionalmente se ofrecían tres: Dirección Cinematográfica, impartido por Huthmacher; Historia y Estética del cine, por el crítico Ronald F. Monteiro, y Técnica Cinematográfica, por el crítico José Carlos Avellar. Destacamos que estos dos últimos, Avellar y Ronald, se convierten en los diligentes lugartenientes de Cosme Alves Netto, los dos pilares de su administración al frente de la Cinemateca do MAM. Además, la Cinemateca también edita libros, como *Quem é quem no Cinema Novo?* (1969), del cineasta e investigador Alex Viany. Por tanto, como destaca Silveira (2014), no fue únicamente a través de las imágenes en la pantalla como las cinematecas establecían su diálogo con un público ávido de cultura alternativa, sino que también lo hicieron por medio de la palabra escrita. Las publicaciones editadas por tales instituciones cumplen un rol clave, pues en un periodo de vigilancia sobre las palabras, los análisis de los filmes y las informaciones sobre los realizadores, las cinematografías y el medio cinematográfico en general traen consigo un aspecto ideológico que no puede ser ignorado. Por eso, al leer ese material hoy en día, debemos preguntarnos qué informaciones son dadas al lector, de qué tipos y

Entrada para sesión en la Cinemateca

3 Guarda incluso en el sentido de protección de los filmes bajo el cribado de la represión. El caso más famoso de la Cinemateca do MAM es el de los negativos de la entonces ficción interrumpida por el golpe en 1964, *Cabra marcado para morrer* (1984) de Eduardo Coutinho, que fueron guardados en sus bóvedas con el título falso de *A rosa do campo*.

sobre qué temas. Además, es necesario destacar en relación a ese aspecto que no se deben considerar únicamente las publicaciones en formatos de carácter más duradero, como revistas y libros, sino también los folletos de la programación mensual y los *folders* distribuidos durante las sesiones, a los cuales también podemos aplicar el raciocinio de Silveira, al afirmar que "el hecho de escribir sobre cine quizás no haya sido percibido por el régimen como una actividad (demasiado) peligrosa" (Silveira, 2014: 25)[4]. Es evidente que, en relación a tales publicaciones, no deben ser analizados únicamente los textos, sino todo el conjunto del material impreso, o sea, también las imágenes y la propia diagramación. En ese sentido, destaca la transformación que tuvo lugar en los folletos de la programación mensual de la Cinemateca do MAM a partir de mediados de los años setenta, al venir abundantemente ilustrados con imágenes y letras de diversos estilos distribuidos a lo largo del texto, mezclando muchas veces tipografía antigua con ilustraciones, lo que da un tono casi anárquico al material, quizás llamando la atención para su condición de institución localizada en el interior de un museo de arte moderno. Resaltamos que esa diagramación dialoga de forma explícita con la producción artística del periodo, principalmente la poesía y las artes gráficas, la que encontró en el material mimeografiado su principal medio de expresión. Por lo tanto, creemos que las investigaciones sobre las publicaciones producidas por las cinematecas durante las dictaduras, considerando la interrelación entre los textos, las imágenes y la diagramación, cuentan con un vasto campo que aún debe ser estudiado. En resumen, la relación de las cinematecas con su público debe ser comprendida en todos sus aspectos, esto es: para analizar una política de difusión es necesario entenderla en su globalidad.

José Carlos Avellar

Es significativo constatar la fuerte presencia de cinematografías del Bloque Socialista, principalmente la soviética y las del este europeo, en la programación de la Cinemateca do MAM. A decir verdad, es posible constatar ese fenómeno en varias cinematecas a lo largo de América Latina en ese periodo. La

4 Por ejemplo, en relación a los ciclos de cinematografías del Bloque Socialista en la Cinemateca do MAM, nos llamó la atención en los folletos de la programación mensual el constante uso del término "democracia popular". Sabemos que se trata de la jerga jurídico-política de esos regímenes, pero no sabemos si quizás por razones de autocensura o por aspectos político-ideológicos no encontramos la expresión "país socialista". Otro aspecto importante también es la fuerza que las palabras "democracia" y "popular" poseen en un contexto de dictadura.

consagración de tales filmes y cineastas en festivales internacionales fue el principal argumento para su exhibición. Esto demuestra, por otro lado, la relación eficaz que las cinematecas establecían con las autoridades diplomáticas de esos países, en conjunto con el apoyo de sus respectivas cinematecas. Además, Silveira, de modo perspicaz, cita que la exhibición de esas cinematografías encierra no solo un sentido de contestación directa a las dictaduras militares implantadas en América Latina, sino también el descubrimiento por parte de un público formado por las cinematecas de una expresiva y sofisticada riqueza estética en películas que, a su vez, son creaciones artísticas realizadas también en un contexto de censura.

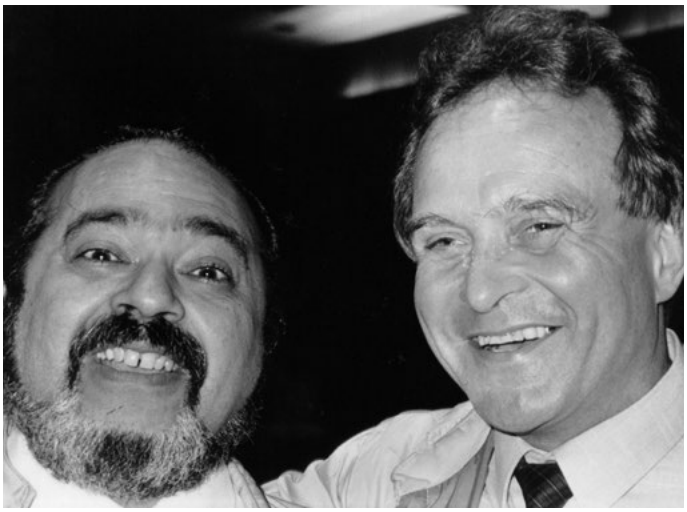
Otro aspecto destacable en la programación de la Cinemateca do MAM es el cine latinoamericano. Debido a ello, varias obras del llamado Nuevo Cine Latinoamericano (NCL) son exhibidas, además de la divulgación de informaciones sobre filmes y festivales del continente y, a partir de 1967, sobre las acciones de la UCAL. Destacamos que, en los folletos de la programación mensual de la Cinemateca en 1970, es posible encontrar avisos sobre la venta de ejemplares de revistas cinematográficas especializadas latinoamericanas, tales como la peruana *Hablemos de cine*, la venezolana *Cine al día*, las uruguayas *Cine del Tercer Mundo* y *Nuevo Film* y la argentina *Cine & Medios*. A excepción de las dos últimas, se trata de revistas simpatizantes del NCL. Suponemos que tales ejemplares llegaron a la Cinemateca do MAM gracias a los contactos que Cosme comenzaba a establecer con los países vecinos.

La estrategia de articulación institucional en el ámbito internacional es uno de los procedimientos recurrentes en ese periodo. Existen estudios sobre esa práctica por parte de los cineastas latinoamericanos, los cuales encontraron apoyo incondicional en el exterior por parte de renombrados cineastas, críticos, organizadores de festivales, distribuidores y dirigentes de instituciones culturales y organizaciones internacionales. Lo mismo sucede por parte de las cinematecas, aunque no existan estudios más sistemáticos sobre el tema. Por otra parte, al adentrarnos en esa discusión, es fundamental mencionar a la UCAL: su origen, la radicalización política de su discurso durante la transición entre los años 1960/70, la ruptura ocurrida en su seno en la mitad de la década de 1970 y, finalmente, su autodisolución en los años ochenta. No entraremos en mayores detalles sobre la entidad en cuestión[5], pues lo más importante es entender que, aparentemente, la UCAL surge bajo un determinado sesgo político que se transforma a partir de 1971, pues los sujetos sociales que están al frente se modifican a finales de los años sesenta. En ese sentido, el ingreso de la Cinemateca do MAM en la UCAL, aprobado en el congreso de Viña del Mar en 1967, es bastante significativo, en el sentido de que, aunque la institución carioca no haya sido uno de los miembros fundadores de la UCAL, ella desempeña un rol importante a lo largo de su historia[6]. Es justamente en el congreso de 1967 en el que se inicia la transición "tercermundista" de la UCAL, que se acentúa aún más a partir del congreso de Montevideo, en 1971, y se profundiza en los dos congresos siguientes, en 1972 en Ciudad de México y en 1974 en Caracas. Finalmente, no nos detendremos en los pormenores sobre la

5 Sobre esta cuestión, véase Núñez, 2015.

6 A partir de la ratificación de la fundación de la UCAL, acontecida en Rio de Janeiro en septiembre de 1965, la institución local miembro es la recién creada Cinemateca Nacional. A pesar de la existencia de la Cinemateca Brasileira y de la Cinemateca do MAM, siendo ambas en aquella época entidades privadas, el gobierno crea una Cinemateca Nacional. Para dirigirla, es nombrado José Sanz, recién destituido de la Cinemateca do MAM. Según el entonces cineclubista Dejean Magno Pellegrin, Sanz jamás perdonó a Cosme, quien asumió la dirección de la Cinemateca tras su salida, sintiéndose traicionado por este (Quental, 2010: 137).

ruptura en el interior de la UCAL, que se inicia en el congreso venezolano de 1974 y se da de forma plena y pública en 1976, en México, con motivo del XXXII Congreso de la FIAF. El *enjeu* de la ruptura se debe a los desacuerdos en relación a las políticas de difusión, lo que, en última instancia, pone de manifiesto las divergencias de la izquierda latinoamericana ante el tipo de acción política que debía ser realizada. No obstante, a inicios de los años ochenta, se busca la concordia entre las cinematecas latinoamericanas, un proceso que fue conducido por Cosme y Manuel González Casanova (Filmoteca de la UNAM). Y, de esa forma, en 1985, la UCAL se autodisuelve, dando lugar a la actual Coordinadora Latinoamericana de Archivos de Imágenes en Movimiento (CLAIM).



Cosme Alves Netto y Wolfgang Klaue

Consideraciones finales

En 2015, con ocasión de los sesenta años de la Cinemateca do MAM, la institución realiza, además de una programación de filmes dedicada a esta conmemoración, un ciclo de debates. En uno de ellos, José Carlos Avellar afirmó que la fama que la institución adquirió durante los difíciles años de la dictadura se debe a la misión histórica que la entidad cumplió en aquel momento. Según Avellar, las cinematecas, de forma general, estaban cambiando alrededor del mundo en aquel periodo, al dejar de ser simplemente un mero archivo "sagrado" dirigido a un pequeño y selecto grupo de fanáticos de filmes antiguos, para convertirse en instituciones de profunda inserción cultural en las ciudades en las que están localizadas. En el caso específico de la Cinemateca do MAM, nos gustaría agregar que su relevancia también se dio porque su congénere paulistana, la Cinemateca Brasileira, se encontraba en un estado de catalepsia desde 1966, del que vino a renacer prácticamente diez años después. Por eso, la Cinemateca do MAM cumplió un rol clave a nivel nacional e internacional en la transición de los años 1960/70, debido a que su hermana mayor se encontraba paralizada. A su vez, en ese mismo debate, el profesor José Carlos Monteiro, compañero de Avellar en las filas de la crítica en aquellos años, recordó cuando Cosme fue preso por segunda vez, en 1969, y permaneció detenido durante varios meses. En esos momentos, estaba de visita en Rio una delegación de cineastas búlgaros, los cuales habían ido para participar en una muestra que sería realizada en la Cinemateca. El equipo de la institución tuvo que improvisar la recepción, pues el director de la institución se encontraba incomunicado y, obviamente, reinaba una fuerte tensión en el aire. Años después, Cosme es condecorado en Bulgaria, recibido como un héroe de la clase obrera, gracias a su trabajo al frente de una cinemateca en un país dominado por la derecha militarizada. Como vimos, la relación con los países del Bloque Socialista fue

una de las estrategias utilizadas por las cinematecas latinoamericanas. Con motivo del XXXI Congreso de la FIAF, en Turín, realizado en 1975, el cubano Saúl Yelín retoma una propuesta, sugerida en el congreso anterior, de crear un *pool* de copias de los archivos miembros de la FIAF para que estuviera a disposición de sus congéneres latinoamericanas. Las instituciones que rápidamente se ofrecen para ayudar son las cinematecas soviética, polaca, rumana, checa y alemana oriental. No por casualidad, el auxilio viene del este. Además, Wolfgang Klaue, director del Staatliches Filmarchiv (SFA) de la RDA, declara la reserva de dos vacantes para latinoamericanos para el próximo *FIAF Summer School,* un curso de capacitación recientemente creado por la institución, que se realizaría en el SFA el siguiente año. Destacamos que, a partir de ese momento, además del propio curso promovido por la FIAF, el SFA se transforma en un espacio de formación técnica para varios profesionales pertenecientes a los archivos audiovisuales de América Latina, debido a que muchos latinoamericanos viajan hasta la antigua Berlín Oriental para aprender en los laboratorios y las bóvedas de la institución. Uno de ellos es Francisco Sérgio Moreira, funcionario de la Cinemateca do MAM.

De hecho, se puede realizar una posible interpretación sobre el curso de las cinematecas latinoamericanas a partir de las hipótesis de Borde sobre la historia de las cinematecas en general, es decir, de una época marcada por la *subjetividad* en tránsito hacia un periodo de *objetividad técnica* –considerando las críticas de Correa Júnior al contenido teleológico que encierran las ideas de Borde–. De esa forma, podemos afirmar que, a partir de los años ochenta, pasa a predominar en las cinematecas de América Latina un debate más técnico y menos político. En el caso de la Cinemateca do MAM, tales cuestiones se hacen más candentes a causa del incendio ocurrido en el Bloco de Exposições del MAM, el 8 de Julio de 1978. El acervo de la Cinemateca queda intacto, pues se encontraba depositado en el sótano del edificio, siendo alcanzado apenas su auditorio. El siguiente año, se firma un convenio con la Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), con el objetivo de construir nuevas bóvedas. En 1983, la Cinemateca pasa a recibir negativos de Líder Cine Laboratórios, que era en la época el principal laboratorio cinematográfico del país, localizado en Rio de Janeiro.

Sin embargo, si hacemos un análisis más detenido, fue gracias a los contactos en el exterior por lo que las cinematecas latinoamericanas consiguieron consolidarse, debido a que no era posible contar con el apoyo de políticas públicas en sus propios países. Por el contrario, predominó durante esos años un contexto de fuerza contraria, debido a que había un Estado totalmente adverso y sin diálogo con la sociedad civil. Gracias a esa política de sustentación internacional fue posible la creación de las condiciones propicias para debates de carácter más técnico. El caso del SFA como polo aglutinador para la formación técnica de profesionales latinoamericanos es la mejor expresión de ello. Por otro lado, la difusión y, por consiguiente, la formación de un público fueron solamente posible también gracias a una política, inclusive porque la difusión es, por definición, una práctica política. No obstante, como advierte Napolitano sobre el escenario cultural durante la dictadura brasileña, "el uso indiscriminado e idealizado de la expresión "resistencia cultural" puede ocultar las tensiones y los diferentes proyectos que separaban a los propios agentes históricos que protagonizaron el amplio espectro de oposición al régimen militar" (2011: 147). Creemos que es posible extender esa advertencia a la totalidad del escenario continental latinoamericano y, de ese modo, interpretar la ruptura en el seno de la UCAL exactamente como una consecuencia de las divergencias en la estrategia de resistencia contra las dictaduras instaladas en América Latina.

Bibliografía

Borde, Raymond (1991). *Los archivos cinematográficos.* Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

Correa Júnior, Fausto Douglas (2012). *O cinema como instituição*: a Federação Internacional de Arquivos de Filmes (1948-1960). Tesis (Doctorado), Universidad Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis.

Dimitriu, Christian (2009). Cinemateca Uruguaya. Entrevista con Manuel Martínez Carril. *Journal of film preservation*, n. 79-80; 37-58.

Galvão, Maria Rita Eliezer (1991). *Projeto Centro(s) Regional(is) de Preservação do Acervo Cinematográfico Latino-Americano*. Tesis (Libre-docencia), Universidad de São Paulo, São Paulo.

Napolitano, Marcos (2011). "Vencer Satã só com orações": políticas culturais e cultura de oposição no Brasil dos anos 1970, en Rollemberg, Denise & Quadrat, Samantha Viz. (Coords.), *A construção social dos regimes autoritários:* legitimidade, consenso e consentimento no século XX volumen II Brasil e América Latina. (pp. 145-174). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Núñez, Fabián (2015). Notas para um estudo sobre a Unión de Cinematecas de América Latina. *Significação: revista de cultura audiovisual*, v. 42, n. 44, 63-81.

Quental, José Luiz de Araújo (2010). *A preservação cinematográfica no Brasil e a construção de uma cinemateca na Belacap*: a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Disertación (Máster), Universidad Federal Fluminense, Niterói.

Silveira, Germán (2014). *La résistance dans l'obscurité*: *le public de la Cinémathèque Uruguayenne pendant la dictadure militaire (1973-1984)*. Tesis (Doctorado), Universidad Jean Moulin-Lyon 3, Lyon.

Autor

Fabián Núñez es profesor del Departamento de Cine y Vídeo de la Universidade Federal Fluminense (UFF), en donde también imparte clases en el Programa de Postgrado en Cine y Audiovisual (PPGCine). Su formación académica fue enteramente realizada en la UFF: bachiller en Comunicación Social (Habilitación en Cine), en 2000; magíster en Comunicación, Imagen e Información, en 2003, y doctor en Comunicación, en 2009. Fue docente del Programa de Postgrado en Comunicación (PPGCOM) de la UFF, de 2010 a 2015. Ha trabajado en la Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, como voluntario (1996-1999) y en prácticas (2001-2002). Es investigador vinculado a la Plataforma de Reflexão sobre o Audiovisual Latino-Americano (PRALA), núcleo de estudios de la UFF, y miembro de la Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA). Sus temas de interés son: cine latinoamericano, cine brasileño, historia del cine, crítica cinematográfica y preservación audiovisual.

Fecha de recepción: 28/06/2017 Fecha de aceptación: 29/08/2017

Wiphala de memorias: sobre el documental *Las banderas del amanecer* (Grupo Ukamau, 1983)

MARÍA AIMARETTI

> Wiphala de memorias: sobre el documental *Las banderas del amanecer* (Grupo Ukamau, 1983)

En su vuelta del exilio el Grupo Ukamau (GU) produce *Las banderas del amanecer* (1983), un film singular con dos rasgos hasta ese momento inéditos y que no volverán a repetirse en la trayectoria del grupo: ser realizado en codirección –entre Jorge Sanjinés y Beatriz Palacios–, y responder enteramente a los caracteres del documental. De forma cronológica y a través de distintas formas de testimonio, entrevistas, registros *in situ* y material de archivo, la película recupera variadas experiencias de resistencia y oposición durante las dictaduras bolivianas y las democracias frágiles que marcaron la transición. De esa forma configura una cartografía diagnóstica que describe y explica la Bolivia golpeada pero en ebullición de fines de los setenta y principios de los ochenta, protagonizada por un sujeto colectivo heterogéneo. El film, que se presentó en el V Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano donde ganó el Gran Premio Coral en la Sección Documental, continúa con la inconfundible perspectiva de intervención política que cultivara el colectivo desde los 60, incorporando interrogantes ligados a los derechos humanos y la democracia, elementos que se desarrollarán en el período inmediatamente posterior. Tras la ubicación del film en la obra del grupo y la descripción de sus condiciones de posibilidad, este trabajo analiza las formas de representación del dolor y el duelo, y las modalidades de denuncia impugnadora del ejercicio de la fuerza dictatorial. Nos proponemos reconstruir y caracterizar el trabajo de memoria que el documental plantea: una memoria tejida –como la wiphala– de voces heterogéneas que hacen visible y audible el recuerdo de masacres e injusticias, pero también la capacidad de organización, lucha, compromiso y solidaridad de los sectores populares.

Palabras clave: memoria; cine boliviano; Grupo Ukamau; cine documental; dictaduras; retorno democrático; duelo; solidaridad.

> Wiphala of memories: about the documentary *The Flags of the Dawn* (Grupo Ukamau, 1983)

On his return from exile, the Ukamau Group (GU) produces *The Flags of the Dawn* (1983), a unique film with two previously uncharted features that will never be repeated in the group's history: to be performed in a co-direction –between Jorge Sanjinés and Beatriz Palacios–, and to respond entirely to the characters of the docu-

mentary. Chronologically, through different forms of testimony, interviews, on-site records and archival material, the film recovers varied experiences of resistance and opposition during the Bolivian dictatorships and the fragile democracies that marked the transition. In this way, it presents a diagnostic cartography that describes and explains the battered but boiling Bolivia of the late 1970s and early 1980s, which was carried out by a heterogeneous collective subject. The film, which was presented at the V International Festival of New Latin American Cinema, where it won the Coral Grand Prize in the Documentary Section, continues with the distinct perspective of political intervention that the collective has cultivated since the 1960s, incorporating issues related to the human rights and democracy, elements that will be developed in the immediately following period. After the location of the film in the work of the group and the description of its conditions of possibility, this work analyzes the forms of representation of pain and mourning, and the modalities of denouncing the exercise of the dictatorial force. We propose to reconstruct and characterize the work of memory that the documentary raises: a woven memory –like the wiphala– of heterogeneous voices that make visible and audible the memory of massacres and injustices, but also the capacity for organization, struggle, commitment and solidarity of the popular sectors.

Key Words: Memory; Bolivian cinema; Ukamau Group; Documentary Film; Dictatorships; Democratic Return; Mourning; Solidarity.

Volver (para empezar)

En su vuelta del exilio el Grupo Ukamau (en adelante, GU) produce *Las banderas del amanecer* (1983), un film singular con dos rasgos hasta ese momento inéditos y que no volverán a repetirse en la trayectoria del grupo: ser realizado en codirección –entre Jorge Sanjinés y Beatriz Palacios–, y responder enteramente a los caracteres del documental. De forma cronológica y a través de distintas formas de testimonio, entrevistas, registros *in situ* y material de archivo, la película recupera variadas experiencias de resistencia y oposición durante las dictaduras bolivianas y las democracias frágiles que marcaron la transición. Así se constituye como un doble testimonio documental: por una parte al dar cuenta de un campo social en pugna por el retorno democrático y, simultáneamente, por ser la forma con la cual Ukamau se reinserta en el campo de producción cultural y, lo que más importante, se reencuentra con "su pueblo", incluso bajo riesgo físico y en la clandestinidad.

Tras la ubicación del film en la trayectoria del grupo y la descripción de sus condiciones de posibilidad, analizaremos las formas de representación del dolor y el duelo, y las modalidades de denuncia impugnadora a la violencia y la precarización de la vida, a fin de reconstruir y caracterizar el trabajo de memoria que el documental propone: una memoria tejida –como la wiphala– de voces heterogéneas que hacen visible y audible el recuerdo de masacres e injusticias, pero también la capacidad de organización, lucha, compromiso y solidaridad de los sectores populares.

Situar(se)

En una época en la que la política se convirtió en una región que dotaba de sentido a prácticas y representaciones (Terán, 1991), y en la que fue naturalizándose la violencia como estrategia para la toma del poder, en sintonía con otros grupos latinoamericanos y tercermundistas, desde 1968 el GU definió sus propósitos de trabajo creativo en función de la transformación política del campo social. Dotando a su producción de una intencionalidad "ofensiva", de denuncia, contrahistoria y explicación de la explotación, el colectivo postuló la condición del cine como arma de combate: un medio de reflexión por el cual el pueblo podía rememorar experiencias de lucha en función de su emancipación. Aglutinando obras que responden a contextos sociohistóricos distintos, es posible distinguir en este período de radicalización tres momentos: el primero, "boliviano", entre 1968 y 1971 cuando, con la formación original, el grupo realiza tres películas en su país –*Ɣawar Mallku* (*La sangre del cóndor,* Jorge Sanjinés, 1969), *Los caminos de la muerte* (Jorge Sanjinés, 1970, inacabada) y *El coraje del pueblo* (Jorge Sanjinés, 1971)–; el segundo, "del exilio", se extiende hasta 1978 entre Perú y Ecuador con una nueva organización del equipo produciendo dos films –*El enemigo principal* (*Jatun auka*, Jorge Sanjinés, 1973) y *¡Fuera de aquí!* (Jorge Sanjinés, 1977)–; y el tercero, "democrático", entre 1979 y 1983, se despliega cuando su retorno a Bolivia, tiempo en el que produce el documental que nos ocupa[1].

Tras la caída de la dictadura de Hugo Bánzer, quien había impedido en dos oportunidades la entrada de Sanjinés al país forzándolo al exilio, el director consiguió retornar a Bolivia en 1978,

1 Según él mismo refiriera, debido al interés que le provocaba la realidad andina de los países que lo recibieron en su destierro, a diferencia de otros cineastas exiliados, Sanjinés no vivió el desarraigo con angustia o nostalgia. Su proyecto no fue interrumpido por el terrorismo de Estado, pues éste se centraba en "hacer un cine sobre la presencia de las culturas indígenas en la realidad nuestra. Convocar la atención del otro sector de la sociedad que miraba pero no veía a los indios y entonces me fui a países donde había población indígena" (Sanjinés, entrevista personal con la autora, 2015).

en paralelo al inicio de un complejo proceso de transición democrática. Casi como una suerte de "bienvenida simbólica" al grupo, desde mayo de 1979 la Cinemateca Boliviana organizó una retrospectiva con todos sus trabajos, incluyendo los últimos tres que, debido a la censura, no habían sido estrenados. Sin embargo se obstaculizó su consecución no sólo con prohibiciones sino con un sabotaje: en plena función estalló una bomba incendiaria. La película que más irritaba a los militares era *El coraje del pueblo*, habida cuenta de que varios de los responsables que allí se denuncian en torno a la masacre de San Juan (1967) eran funcionarios en ejercicio como el general Ramón Azero. De hecho éste último elaboró una carta pública dirigida a Ukamau donde exigía la retractación legal por difamación, mientras el grupo le contestó con la solicitud del inicio de un juicio político. Por su parte el apoyo del público fue contundente: para muchos espectadores –especialmente jóvenes– el ciclo significó el descubrimiento de un cine de excepcional fuerza estética y contestataria que fungió como oportuno combustible de memoria y esperanza; y el gesto de permanecer en la sala a pesar de la confusión y el temor, una forma de enfrentamiento pacífico pero firme a la censura y el amedrentamiento militar.

Tiempo de reconocimiento y relanzamiento de la propuesta del grupo, debe recordarse además que ese año la editorial Siglo XXI de México publicó *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*[2], que reúne y sistematiza buena parte de la producción conceptual y práctica del GU y de Jorge Sanjinés. En la introducción al libro se lee esta intención modélica:

> *Trabajar junto al pueblo, contribuyendo con sus conocimientos desde su interior, en una relación dialéctica pero humana de mutuo enriquecimiento espiritual […] es un intento de abrir apenas senderos en la gran búsqueda de un cine popular revolucionario, realizado, concebido y utilizado por el pueblo en la construcción de la Gran Patria Liberada de la América nuestra* (1980: 12)[3].

Fue también en 1979 que el proyecto audiovisual que vamos a analizar hizo emergencia: emergió con urgencia, motivado por la realidad efervescente que devino con la respuesta popular al violento golpe de Estado de Alberto Natusch Busch (1 de noviembre 1979). Por aquellos días, y a instancias de Beatriz Palacios, se encontraban preparando el rodaje de un documental sobre mujeres mineras, y fueron testigos de intensas movilizaciones que les permitieron "conocer un nivel de conciencia política entre los trabajadores y campesinos que superaba toda previsión" (Sanjinés, 1984). La claridad de las y los militantes de base les sorprendió y comenzaron a registrar todo cuanto podían desde ese momento hasta 1983, sujetos al devenir dramático del proceso de transición, con sus momentos de mayor conmoción y otros de repliegue y latencia[4]. Aunque los cineastas incorporan a su discurso temáticas ligadas a los derechos humanos y la democracia articuladas a la cuestión de la identidad cultural, ello no redunda en el abandono de su vocación militante, sino más bien en su "reajuste" de cara a una nueva coyuntura histórica local y regional:

---

2 La nuestra es la edición de 1980.

3 El subrayado es nuestro. Idéntico tono –y ascendente bolivariano– se percibe en la placa que oficia de prólogo al film que nos ocupa: "El pueblo es la fuente de toda legitimidad y el que mejor conoce, con luz verdadera, lo que es conveniente y justo. Simón Bolívar".

4 Según Palacios: "Como no era una reconstrucción era indispensable que las cosas pasen, aguardar, salir a filmar cuando se podía, cuando había película" (1984).

"Tenemos una clara y definida posición política en la medida en que nuestro trabajo es claramente antiimperialista y antifascista […] está también abocado a contribuir a la afirmación de nuestra identidad cultural, al enriquecimiento de nuestra memoria histórica colectiva" (Sanjinés, 1984b).

Esta voluntad se condensa, precisamente, en el afiche de difusión de la película, en cuya franja inferior se percibe el perfil del pueblo en armas, y en el centro la wiphala.

Según Pedro Susz, hay algo de "corresponsal de guerra" en la dupla de directores, lo que explicaría cierto desequilibrio entre el volumen de imágenes y testimonios, y la falta de una interpretación que los articule ordenadamente:

"[…] la caoticidad inevitable de los sucesos en bruto, debe ser ***doblegada*** *a algún tipo de* ***forma lógica*** *incitadora del acercamiento analítico […] la sucesión de las imágenes individuales termina generando una significación acumulativa, que* ***desborda*** *al ordenamiento practicado en el montaje"* (2015: 182)[5].

Pero aunque el objetivo del documental era "perpetuar" el estado de lucidez del pueblo boliviano, esto es, registrar la heterogeneidad y la potencia política de los discursos, prácticas y sensibilidad popular; ello no equivalía a producir:

"[…] una narración histórica minuciosa […] Tampoco intenta situarse como un análisis o una interpretación de los hechos […] nos cuidamos mucho de imponer nuestra voz y todo lo que se dice y habla en la película nace de las opiniones del pueblo […]" (Sanjinés, 1984).

Justamente, Ana Nahmad ha leído con sutileza y en otro sentido la heterogeneidad de materiales dispuestos en el film en tanto que enunciación de lo múltiple y abigarrado en pugna, en clara correspondencia con las aportaciones de René Zavaleta Mercado:

A través de las voces indias, obreras y urbanas, sus estrategias de movilización, las deliberaciones en las asambleas y los mítines, emergió ese espacio (visual, territorial y sobre todo político) donde se expresó la multiplicidad o, en términos de René Zavaleta, el abigarramiento boliviano, desplegado en la coexistencia de múltiples temporalidades y territorialidades en un momento experiencial, expuesto como crisis y la posibilidad de una intersubjetividad generadora de identidad y protagonismos colectivos (2014: 926-927).

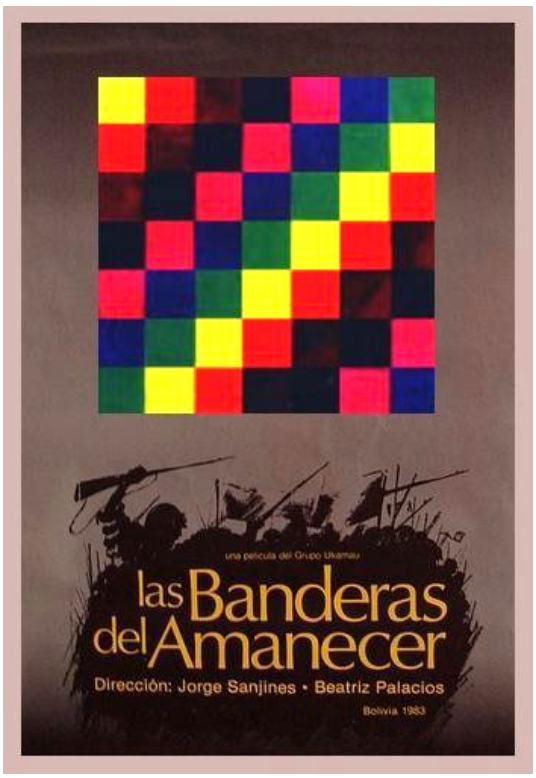
Volviendo a las condiciones de producción del documental señalemos que, por cuestiones prácticas, tácticas y económicas, el rodaje se realizó con un equipo de trabajo muy reducido. El joven Eduardo López, quien poco después se dedicaría al vídeo antropológico y sería parte del Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano, estuvo a cargo de la cámara y la fotografía. Palacios se ocupó, además

5 El subrayado es nuestro. Originalmente el texto se publicó como crítica en abril de 1984. Según Carlos Mesa (1985) la forma de producción clandestina, urgente y combativa hace comprensible cierta desprolijidad visual y técnica, al cual se suma un marcado tono militante –por momentos didáctico– del cual el film adolecería. Para Alfonso Gumucio Dagrón, "Las consideraciones estéticas parecen haber estado ausentes en este trabajo documental […] los directores parecen haber tomado la opción de ejercer sobre la realidad política del país una mirada descarnada, sin filtros, sin maquillajes estéticos. El resultado es, de la misma manera, crudo y violento" (2003: 380).

del sonido directo –especialmente relevante en un audiovisual con presencia nodal de testimonios *in situ*– de la producción; mientras que el guion y la dirección los compartió con Sanjinés. Respecto de la inusual dinámica de correalización, el cineasta enfatizó que por su paciencia, carisma y capacidad de escucha con los sectores populares:

> *"Beatriz fue el alma de esta película. Su trabajo no se limitó a dirigir en algunos momentos la realización de las escenas […] contribuyó mucho en el montaje, tiene un afinado sentido cinematográfico y sus observaciones ayudaron decisivamente […]"* (1984b).

La pareja se había conocido hacia 1973 y, en medio de un hostil contexto represivo en América Latina, con poca información sobre Bolivia, la presencia de Palacios fue un motor para Sanjinés. Referente de sus compatriotas en Cuba en su condición presidenta de la Asociación de Bolivianos residentes en La Habana, Palacios vivió en la isla aproximadamente desde 1963, cuando contaba con apenas 18 años. Entró en el ejército, trabajó en campañas de alfabetización y tuvo sus primeras experiencias ligadas al audiovisual con la difusión alternativa de películas del GU como acto de solidaridad. Ya como miembro del grupo fue la productora de *¡Fuera de aquí!*, tarea en la que siguió desempeñándose cuando retornó a Bolivia[6].



Afiche *Las banderas del amanecer* (Grupo Ukamau, 1983)

Hacia 1981, con la primera versión terminada, los realizadores estaban preocupados porque un abogado del ala izquierda del MNR (Movimiento Nacionalista Revolucionario) les había confiado que estaban en la misma "lista negra" en la que figuró Luis Espinal, torturado y asesinado en marzo de 1980. Tenían urgencia entonces por salir de Bolivia no sólo para resguardar su seguridad personal, sino también para procesar la película, por lo que Palacios consiguió un pasaporte falso para su esposo y viajaron disfrazados hacia el exterior. Al volver, estando de paso en Lima, detuvieron a Sanjinés en el aeropuerto: el director conocía el accionar del Plan Cóndor y sospechaba que su arresto implicaría la muerte. Sin embargo, consiguió escabullirse entre otros viajeros, cambiar su aspecto y salir de la terminal aérea, pero no fue el caso de Palacios, quien, sin resignarse a perder el material procesado que estaba en la valija que daba

6 Dirá de su propia práctica como cineasta: "Hago cine porque encuentro que es el medio más poderoso de comunicación de las mayorías de mi país, porque el cine construye conciencia de la realidad y rescata momentos importantes de nuestro pasado histórico que son necesarios para ampliar nuestra reflexión social" (Palacios, 1992: 7).

vueltas en la cinta esperando por su dueño, reclamó el equipaje. Al no contar con el ticket ni con la llave del mismo, fue detenida y estuvo presa quince días en la cárcel del Callao. Gracias a la mediación de la cineasta Nora de Izcue y otros amigos peruanos, y a diversas reclamaciones frente a las autoridades, Palacios consiguió la libertad, y volvieron a Bolivia pasando a pie por la frontera[7]. No obstante aquella primera versión ya estaba lista, los realizadores se dieron cuenta de que el proceso de ebullición social se prolongaba, por lo que decidieron continuar la filmación, aunque el rodaje seguía siendo harto difícil: sumado a las constantes penurias económicas, tanto el registro como el envío del material al exterior para procesarlo fueron arriesgadas tareas clandestinas.

Si bien el plan inicial era estrenar en Bolivia, la difusión de *Las banderas del amanecer* se realizó primero en La Habana, apenas la película salió de los laboratorios y pudo competir con otros cien documentales en diciembre de 1983 en el V Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, donde ganó el Gran Premio Coral en la Sección Documental[8]. Tras su estreno en Bolivia, obtuvo el diploma de reconocimiento dado por el Centro Popular de Arte y Cultura. Amén de la difusión alternativa, que el grupo acostumbraba a realizar desde la década de los sesenta, el film se exhibió en dos salas del circuito comercial durante veintiocho días y la vieron más de 64.000 espectadores (Mesa, 1985: 179).

Memoria(s) para el presente

La película vuelve al pasado reciente para interrogarse por la violencia y el hambre, por el presente y el futuro del proceso transicional, por el proyecto udepista (UDP: Unión Democrática Popular)[9], la unidad del bloque popular e, incluso, por la suficiencia/insuficiencia del régimen democrático. Si, tal como se dijo, el protagonista del documental es un sujeto colectivo heterogéneo; y si, agregamos, su pasión y padecimiento se exponen para el ejercicio de memoria: ¿no habría que ver en la wiphala, esa "bandera del amanecer", la síntesis estético-política del film?

La wiphala es la enseña cuadrada y multicolor que representa el orden y sistema igualitario de los pueblos del Tawantinsuyu: simboliza de forma muy compleja una visión del mundo con principios vitales de carácter práctico y ético que privilegia la hermandad, la justa distribución y un comportamiento integrador de todos los seres y las cosas en una convivencia ordenada y complementaria. Etimológicamente, significa "tejido que se extiende por el viento", donde viento es el soplo de la Pachamama, y también denota coraje. Representación de muchas naciones en una configuración igualitaria y heterogénea:

> *"Es la diversidad en unidad geográfica, las diferencias societarias en respeto mutuo, el nucleamiento de las diferencias culturales y la centralización pluralista de las naciones en una sola nación o macronación"* (Waskar Chukiwanka, 2003: 382)[10].

7 Jorge Sanjinés refirió esta anécdota a la autora en entrevista personal.

8 Compartió el primer premio con *Tiempo de audacia* (1983) del Colectivo de Cine y TV del Sistema Radio Venceremos (El Salvador). En esa edición también se presentaron *Malvinas, historia de traiciones* (Jorge Denti, 1984) que obtuvo el premio especial del jurado; y las bolivianas *Hilario Condori campesino* (Paolo Agazzi, 1980), *El lago sagrado* (Hugo Bohero Rojo, 1981) y *Warmi* (Danielle Caillet, 1980).

9 Frente progresista de izquierda que asoció al MNRI (Movimiento Nacionalista Revolucionario de Izquierda), el MIR (Movimiento de la Izquierda Revolucionario) y el PCB (Partido Comunista Boliviano), entre otros. Gobernó entre 1982 y 1985 con la presidencia de Hernán Siles Zuazo.

10 El tipo mas conocido es el p'uytu, el cuadrado dividido a su vez en 49 cuadrados pequeños de varios colores provenientes de los siete del arco iris, dispuesto en un ajedrezado diagonal. Ver al respecto el completo estudio de Waskar Chukiwanka (2003).

La wiphala simboliza pero también propone una práctica de memoria y reivindicación político-cultural: si es vehículo de identificación de las mayorías indígenas, su persistencia a lo largo de los siglos –incluso cuando fue prohibido su uso– representa la lucha contra la opresión y el silenciamiento.

Como los hilos de un tejido artesanal, o la cuadrícula multicolor de la wiphala, la película se sostiene, halla su (en)carnadura en la convergencia de múltiples voces, cuerpos y puntos de vista: pero aunque diversa, la textura del discurso de *Las banderas del amanecer* no duplica la confusión que los traumáticos hechos del pasado reciente dejaron en su curso febril, sino que representa el intento de poner en sistema ese devenir. Es un documental de memorias en medio de los acontecimientos, memorias "que arden", urgentes y urgidas por manifestarse, por "darse" –en el sentido de donación– en forma pública. La figuración del dolor y la presencia nodal del testimonio vuelven palpable, "táctil", ese tejido de memorias en un film que constantemente se evidencia *afectado* por la proximidad de los hechos, las corporalidades, las miradas y las voces. Prima el registro directo, atravesado por la emoción: si falta la explicación reflexiva, el ordenamiento racional y preciso, es por su confianza en la eficacia emotiva y política de las figuraciones (del duelo y la acción) y audibilidades (testimonio) en tanto que antídotos que impiden la repetición[11]. Por eso, justamente, la película mira hacia el futuro, hacia un nuevo amanecer[12].

Un testigo en *Las banderas del amanecer* (Grupo Ukamau, 1983)

Heridos en *Las banderas del amanecer* (Grupo Ukamau, 1983)

La palabra de los sin nombre, la dignidad de los sin imágenes

¿Qué hacen las imágenes de *Las banderas del amanecer*, qué revelan, cómo lo hacen? ¿Qué huellas, evanescencias, precariedades y reverberaciones persisten, fulguran? ¿Qué hacen estas imágenes con nosotras y nosotros… de nosotras y nosotros?

11 En el texto "La experiencia boliviana" (1980b) se insiste en que la búsqueda del más alto grado de comunicabilidad con el espectador no rechaza la excitación afectiva sino que procura incluirla: lo emocionalmente relevante compromete aún en más alto grado la reflexividad consciente del espectador, su solidaridad y la participación en los acontecimientos que ve.

12 Dijo Susz espléndidamente: "Sin necesidad de practicar un optimismo ingenuo, propone por el contrario una trabajosa búsqueda del horizonte, madura su esperanza en el dolor y el drama de la cíclica tragedia que, bien podría pensarse, no acaba. Es en definitiva un gesto, y más que un gesto un alarido, de esperanza en medio de la desesperanza generalizada" (2015: 181).

En una bisagra histórica donde lo que estaba en juego era la posibilidad de crear una nueva vida-en-común, esto es, la recuperación de la democracia como régimen político y de representación civil; *Las banderas del amanecer* ofrece una representación visual del pueblo boliviano bajo su doble y paradójica condición: un pueblo *expuesto* a su desaparición, amenazado, sometido a la violencia; y un pueblo *aparecido*, expuesto en su perseverante voluntad de protagonizar la Historia. La película pone ante los ojos la muerte, el ejercicio de la fuerza y también los modos de la desobediencia, la oposición, el insistir solidario de la vida bajo la forma de lo colectivo. Lo hace buscando redimir el pasado reciente y a sus actores: "A la memoria de la sangre que el pueblo boliviano ha derramado por su liberación", como indica la dedicatoria[13].

A través de un ceñido montaje que alterna fotografías, material de archivo y testimonios *in situ*, el film denuncia no solo las formas de la desarticulación social por la muerte, la desaparición forzada y el exilio, sino que también señala –a partir de la apropiación de propaganda oficial bajo una modalidad contrainformativa– el cerco ideológico sufrido a través de los medios masivos de comunicación que desprestigiaban a los sectores de izquierda y ligados a los derechos humanos y colocaban a las fuerzas armadas como garantes de la libertad[14]. Pero las repetidas imágenes de enterramientos y funerales no sólo denotan la realidad padecida, sino un deseo popular: "matar y enterrar al fascismo", como indican distintas consignas, acompañadas muchas veces de pequeños féretros en movilizaciones, los cuales remiten, justamente, a ambos sentidos, de duelo y anhelo de una vida en democracia. Entre chullpas, cascos y polleras; tejidos, dinamita y cacerolas, el film demuestra que no se trata únicamente de resistir sino también oponerse: por ello *Las banderas del amanecer* es también una memoria de las alianzas y solidaridades entre diversos sectores sociales, etnias y generaciones, sea para la lucha en el espacio público, en las casas, en el campo o la ciudad. Al respecto cobran especial significación el registro de acciones directas y bloqueos tanto en su armado físico como en los modos en que se le hace frente a cualquier intentona de ruptura: la película encuentra allí potentes figu-

Un bloqueo en *Las banderas del amanecer* (Grupo Ukamau, 1983)

13 Hemos desarrollado el tema de la "memoria para la redención", propia del colectivo Ukamau, en otro lugar (Aimaretti, 2015).

14 La lectura contrainformativa se genera produciendo un contraste/colisión entre la banda imagen y la banda sonido, donde lo que se muestra en una contradice/refuta lo que se oye, o viceversa. Por ejemplo, mientras se ven imágenes de heridos y muertos por la fuerzas de seguridad, se retoma un comunicado radial oficial que enuncia: "No debe perder la serenidad ante el operativo que la fuerza aérea conjuntamente con efectivos del ejército y policía nacional realizan: la labor de disuasión, limpieza y rastrillaje para ubicar a los elementos mercenarios de la brigada comunista extranjera "Camilo Cienfuegos" en conexión con elementos de conocida filiación foquista que aún se mantienen en diferentes edificios de la ciudad *para sembrar sangre y luto en la familia boliviana*".

raciones donde la contundencia verbal de las y los manifestantes se une a la contundencia visual de sus miradas y sus cuerpos, que literalmente hacen retroceder/convencen al interlocutor[15].

Este "dar a ver" –y escuchar– el pueblo, inquieta la mirada –trastorna el oído–, incluso la sobresalta pues hace visible la experiencia de pasión política –potencia– y padecimiento humano –fragilidad– de manera muy próxima: son imágenes que, buscando la contigüidad con el punto de vista de los sectores populares, interpelan, contactan al espectador en tanto que *semejante*. La cercanía física, material, respecto de la vida/sobrevida de los testigos, la inmersión participativa en la experiencia filmada, traduce un posicionamiento ético, estético y político: un posicionamiento que frente al dolor y la búsqueda de libertad es capaz de acercarse, sostener la mirada, amparar el sufrimiento, la esperanza y escuchar las memorias no desde la exterioridad o menos aún la lástima, sino desde la delicadeza de un prójimo, conmovido y también rabioso por lo que ve y oye[16]. Ahí está la cámara acompañando precarios funerales, prestando oído a huérfanos y viudas, al pie de la cama de un sobreviviente que se empecina en hablar de lo que le ocurrió, en medio de columnas en marcha, de asambleas y bloqueos: con paneos circulares y envolventes; con encuadres que superan la duración media; con insistentes primeros planos detenidos en los rostros, y reiterados *zooms-out/ zooms-in* desde una singularidad hacia el conjunto, y desde el cuerpo masivo-colectivo al individual. Ahí está también una elaborada banda sonora que, prescindiendo casi por completo de la voz *over* expositiva, dispone escalas disímiles (singular, grupal y colectivo) y texturas plurales (ruidos, músicas andinas, el rugir del viento); voces con diversas inflexiones y especificidades lingüísticas; susurros, gritos, llantos, cantos y arengas[17]. Al fin y al cabo: ¿no se trata, pues, de la puesta en diálogo entre distintas sobrevivencias corporales que hallan en la imagen una supervivencia que condensa su punto de encuentro-escucha? En efecto, tal como nos ha enseñado Georges Didi-Hubermann,

Una oradora en *Las banderas del amanecer* (Grupo Ukamau, 1983)

15 En este sentido resulta notable la presencia de las mujeres, tanto en lo que hace al testimonio de duelos y violencias, como en lo que refiere a la representación de su coraje y agencia: desde la reflexión política, a la gestión de recursos y preparación de comidas; la arenga pública a las congéneres, la empuñadura de armas o la interpelación a conciudadanos en un bloqueo. En esta atención a lo femenino reverbera la sensibilidad y el proyecto (pospuesto) de Palacios.

16 Por eso el relato comienza en El Alto (sitio físico) y apelando a la clave filial y doméstica (sitio afectivo): en un patio de tierra muy pobre y pequeño, lo primero que oye el espectador proveniente del campo visual es el llanto y los testimonios de una mujer adulta y una niña que narran la muerte de sus parientes en medio del golpe del 1 de noviembre.

17 El relato da cuenta también de ese discurso híbrido oral-perfomático-escrito que son los carteles y pancartas: "Mataron 500, pero somos 5.000.000", "No a la impunidad, juicio a la dictadura". Incluso hay alguno que combina texto y símbolo –"Natusch (esvástica)"–, o los que son directamente caricaturas. Otro tanto puede decirse de las consignas/cantos apasionados: "¡Que mueran los traidores de la democracia!", "¡Ni militares, ni politiqueros, con el poder para los obreros!", "Piquetes armados contra el fascismo", "Pueblo, escucha: únete a la lucha", "¡Pan, trabajo, libertad: huelga general!".

"[…] no tendríamos que dejar de asumir, ***pese a todo****, la simple responsabilidad consistente en organizar nuestra espera para esperar ver –para* ***reconocer****– a un* ***hombre*** *[…] lo cual supone reconocerlo a la vez como* ***semejante*** *y como* ***hablante****"* (Didi-Hubermann, 2014: 12-13)[18].

Retomando la perspectiva del ensayista francés, interpretamos que la película persigue la restitución de esos derechos a la figuración –un sitio propio en la esfera de lo visible– y a la interlocución –ser oído en el espacio social– mostrando la convergencia de la herida y la dignidad/integridad humana, es decir, exponiendo "la humanidad como "parcela": a la vez en cuanto *residuo* expuesto a desaparecer y *resistencia* o *supervivencia* destinada a mantener, pese a todo, su proyecto vital" (Ídem: 36). Tras la censura y la reducción a la sombra de los vejámenes cometidos contra los sectores populares durante las dictaduras de Bánzer, Natusch Busch y García Meza; tras el silencio cómplice de los débiles gobiernos transicionales –aquello que Didi-Hubermann llama subexposición de los pueblos por desprecio, escamoteo o privación de imagen–; y en medio de la lucha por la libertad, la democracia y los derechos humanos; el film procura reponer el derecho de los "sin derechos" a ser actor protagonista de su propia exposición, trenzando un abigarrado y heterogéneo tejido de imágenes inestables que recuperan una serie de tiempos intencionadamente extraviados: una wiphala de memorias… de memorias a punto de desaparecer. Para ello los realizadores recorren la geografía en ebullición guiados por un impulso *rabdomante*: escarban vetas y flujos de información subterránea, rastrean presencias sobre las que se insiste olvidar, diluir o estereotipar, y revelan precariedades tenaces que señalan "vida" allí donde habitualmente se la niega[19]. La rabdomancia sugiere una labor que interviene en los sedimentos: no sólo ubica señales, obtiene datos faltantes, encuentra personas "perdidas", sino que aprehende los procesos y procedimientos de sedimentación/opresión, amplifica las "fallas" tectónicas, para producirse entonces un sismo, "un nuevo montaje de los tiempos perdidos tal y como 'surgen en el instante de peligro'" (Ídem: 30). Instante de peligro, no lo olvidemos, en el que los documentalistas también están inmersos.

En efecto, lo que marca la diferencia con otros trabajos del GU es un estado de desprotección frente a la violencia circundante, y de apertura franca hacia el otro:

Exponer a los pueblos supone exponerse a la alteridad […] no sólo sería, en consecuencia, "comprometerlos" a figurar en el lugar de un rodaje. Sería, sobre todo, "comprometerse" uno mismo, desplazarse hacia ellos, confrontarse con sus maneras de tomar figura, implicarse en sus modos de tomar la palabra y enfrentarse a la vida (Ídem: 196).

Así, bajo un impulso rabdomante pero vulnerables, las imágenes y los testimonios que Palacios y Sanjinés vuelcan en *Las banderas del amanecer* expresan su "temblor" frente a la opresión y el coraje: temblor que es dolor, rabia y admiración[20].

---

18 El subrayado es nuestro.

19 La rabdomancia alude a la amplificación en la capacidad de percepción del ser humano por medios sencillos, con los que se localizan fuentes de estimulación no evidentes.

20 Debemos el enunciado "expresar el propio temblor" ante las imágenes a Vicente Sánchez-Biosca. Conferencia-Conversatorio, en el V Congreso ASAECA, marzo 2016.

Marcelo Quiroga Santa Cruz en *Las banderas del amanecer* (Grupo Ukamau, 1983)

Local de la Central Obrera Boliviana (COB) en *Las banderas del amanecer* (Grupo Ukamau, 1983)

Tal y como desarrollamos en otro lugar, consideramos que en ciertas producciones culturales como el documental que nos ocupa, la presencia del testimonio de sectores subalternos puede funcionar en tanto que tentativa de *aparición pública* en la arena política (Aimaretti, 2012 y 2016). Aunque en el caso de *Las banderas del amanecer* las condiciones de posibilidad fueron adversas, pues se desarrollaron por lo general en la clandestinidad y en medio de acontecimientos urgentes, violentos y confusos; el testimonio habilitó no sólo la deconstrucción del pasado/presente reciente en aras de una mejor comprensión, sino que en tanto práctica socio-política instauró una situación de encuentro orientada a la transmisión de cierta experiencia/saber que preveía una escucha activa, interesada y respetuosa. Víctor Vich y Virginia Zavala subrayan que más que una víctima, el testigo es un sujeto que aspira "otra correlación de fuerzas y convoca a la solidaridad" (2004: 110). Sin embargo, pese a su potencia expresiva el relato que se socializa es el remanente de una violencia ejercida: una instancia enunciativa de la supervivencia.

Resulta inquietante que la toma de palabra se vaya cualificando mientras transcurre el tiempo –en la historia y en el relato fílmico–, y lo que inicialmente fue registro circunstancial o entrevista (discursos sin marcas de subjetividad), se transfigure en testimonio cuando el interlocutor resulta herido, desaparecido o asesinado. De ahí la sobrecogedora aparición de Marcelo Quiroga Santa Cruz y de Artemio Camargo[21]. La claridad argumentativa del análisis político-económico del primero queda intensificada por la potencia visual-emotiva de su presencia frente a cámara, devenido ahora en figura espectral. Él enuncia lo que los medios de prensa callan cuando informan del corte de ayuda económica de EE.UU. a los militares, en lo que además es casi una profecía anticipatoria de su próxima conversión en desaparecido: "A Carter, titular del gobierno norteamericano, no le deja dormir el *fantasma* de Nicaragua y la perspectiva *de nuevos fantasmas* en Centroamérica"[22]. Primero en *off* y luego en banda

21 También es potente la presencia Genaro Flores (secretario general de la Confederación Sindical Única de Trabajadores Campesinos de Bolivia, CSUTCB). Este dirigente aparece, quizás por última vez, de pie interpelando a sus compañeras y compañeros en una encendida intervención donde recupera la memoria larga de las insurrecciones indígenas y la figura de Tupak Katari como antecedentes de la lucha popular activa en el presente. Poco después, en junio de 1981, sería herido de bala y desde ese momento permanece postrado.

22 La alusión al Manifiesto Comunista (1848) es transparente. Quiroga Santa Cruz fue asesinado el 17 de julio de 1980, unos meses después de que fuera tomada esta entrevista, y su cuerpo aún permanece desaparecido.

imagen, otra conmovedora aparición es la del carismático Artemio Camargo en una asamblea en la que arenga por la unidad del pueblo boliviano frente a las medidas económicas "hambreadoras" decretadas por el gobierno de Lidia Guelier: "¡Asumiremos el control del poder y entonces construiremos una Bolivia, compañeros, que no esté al servicio del imperialismo sino para los bolivianos: libre, democrática y socialista"[23].

¿Pueden los espacios físicos contribuir a los ejercicios de memoria…, "testimoniar"? El documental procura que así sea. Como ejemplo de esos escenarios que aún parpadean, sobreviven a la violencia y obligan a mirar, se enfoca en plano detalle el afiche de un acto de recuerdo de la masacre de San Juan (1967) para seguidamente, mediante un *zoom out*, constatar que ese cartel es lo único que queda en pie de una oficia de la Central Obrera Boliviana (COB), la cual ha sido absolutamente destruida. De ahí también los marcos de enunciación del testimonio del asesor jurídico de la COB Aníbal Aguilar, quien sufrió personalmente un atentado y refiere lo sucedido al mostrar los orificios de bala en el frente de su casa; y también el de Gloria Ardaya, única sobreviviente de la matanza del 15 de enero de 1981, llamada "Masacre de la calle Harrington", en la que fueron asesinados ocho dirigentes del Movimiento de la Izquierda Revolucionario (MIR); quien vuelve a ese edificio para hablar y exponerse. En otros testimonios se incluyen breves expresiones performáticas de memoria con la repetición de situaciones de violencia y resistencia en el sitio donde sucedieron los hechos. En esos casos se genera un relato complejo que deviene de la suma de temporalidades y una triple mediación: verbal, producida por el testigo; física –coreográfica–, creada por su cuerpo en el marco espacial donde fue vivida la experiencia; y audiovisual, que engloba todas las anteriores y es producida por los documentalistas. Al respecto, es modélica la secuencia en la que un grupo de vecinas y vecinos rodean la cámara –a los realizadores– para contar sus dramáticas vivencias –robos, violaciones, humillaciones, etc.– a propósito del día del golpe de Estado de García Meza (17 de julio de 1980). La banda sonora y la banda imagen se disocian: la primera se satura de voces que, encadenadas o superpuestas, narran

Gloria Ardaya en *Las banderas del amanecer* (Grupo Ukamau, 1983)

Recreación en *Las banderas del amanecer* (Grupo Ukamau, 1983)

23 Camargo, secretario sindical de la Federación de Mineros, fue asesinado el 15 de enero de 1980.

lo sucedido en primera persona en una suerte de *alud testimonial*, un agolpamiento de voces doloridas; la segunda, va siguiendo algunos cuerpos que demuestran las formas violentas en las que fueron detenidos o golpeados. En estos casos el espacio físico activa intelectual, emotiva y corporalmente la tarea de recordar: en esos trabajos/*performances* de memoria el pasado no se "repone" literalmente, sino que aparece, toma cuerpo, por analogía, con el aporte de la imaginación y la creatividad, agitando la linealidad del relato[24].

¿Qué mundo deviene tras las dictaduras? Banderas, consignas, rayados, reclaman: "Ni democracia burguesa ni fascismo. Sólo la dictadura del proletariado podrá aplastar definitivamente al fascismo"; "¡Vamos a defender la democracia!". El film muestra no sólo las esperanzas, sino también las contradicciones internas del proceso redemocratizador y el movimiento popular –los desacuerdos entre los dirigentes, las divergencias entre estos y las asambleas, la experiencia de las bases de sentirse defraudadas, las marchas y contramarchas de las medidas de fuerza. Pero sobre todo, muestra los desfases entre lo que la Unidad Democrática y Popular (UDP) propuso y lo que terminó haciendo. El relato es escéptico respecto del gobierno de Siles Zuazo y a continuación de las imágenes que lo muestran asumiendo la primera magistratura, aparecen niños al borde de las carreteras pidiendo dinero, señalando que la pobreza, la injusticia y la desprotección continúan, aun en democracia, si no se produce el cambio en las estructuras económicas y sociales. Mientras Jaime Paz Zamora –líder del MIR– enfatiza en *off* que la UDP es "el movimiento de masas más importante en Bolivia", en la banda imagen se ve, irónicamente, un globo con la sigla del frente en pleno vuelo.

En efecto, varias voces populares, bajo la forma de la encuesta, expresan: "¡No está cumpliendo con su programa!", "Hay que aprovechar la coyuntura para armarse", "Se trata del sistema, ¡hay que cambiar el sistema!". Mientras tanto, el relato exhibe el patio de una humilde vivienda[25] donde un grupo de personas –cuyos rostros se hallan cubiertos– está confeccionando bombas caseras. Hemos pasado de hogares en duelo, a otros en armas; de la lucha por la libertad, a la lucha por una vida digna; del reclamo por ser vistos y escuchados, al escamoteo táctico de la propia imagen en pos de la emancipación – o "invisibilidad estratégica" (Grüner, 2008). Finalmente, mientras en la banda imagen se ve una interminable caravana de

Escena final en *Las banderas del amanecer* (Grupo Ukamau, 1983)

24 Merecería un desarrollo más extenso y comparado con otros films del GU la apelación doble y simultánea a la voz del testigo (su memoria encarnada) y el espacio físico donde sucedieron determinados acontecimientos, a fin de problematizar la relación entre memoria, cuerpo, espacio, imaginación y temporalidad, presente en el método de recreación histórica que el grupo cultivara desde *El coraje del pueblo*.

25 Un patio como el del comienzo del documental.

hombres, mujeres y niños subiendo una colina; aprovechando el énfasis que brinda la música extradiegética, se sobreimpresiona un cartel que asegura: "No tiene fin un pueblo que está de pie".

Puntos de fuga

En cierto modo, el convulso período de los gobiernos de transición y las interrupciones golpistas constituyó un segundo parto para el GU y el redescubrimiento de Bolivia tras largos años de exilio: en ese tempo transicional, *Las banderas del amanecer* se constituye como una *bisagra* en la obra del colectivo. Una bisagra que retenía la memoria de la trayectoria hasta allí realizada –sus presupuestos estéticos, programas ideológicos y aprendizajes prácticos sintetizados en *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*–, y que anunciaba otras preocupaciones, producto del nuevo tiempo histórico que vivía el país y el Cono Sur. El principio de contribuir al desarrollo del movimiento popular boliviano y latinoamericano propio del período "ofensivo" persiste y encuentra en esta coyuntura una oportunidad sinérgica: la fuerza de lo que sucedía, superaba cualquier recreación histórica posible y daba, quizá por primera vez, la oportunidad de intervención sincrónica en los hechos registrados. Es un film *en-proceso*, ya que señala la continuidad dentro y fuera de la sala de un pasado-presente aún en curso, tanto en los efectos perdurables de la violencia –política y económica–, como en los mecanismos de oposición y resistencia para hacerle frente. Pero además es un documental *sintomático*. En su relato basculan y se tensan dos horizontes utópicos que hasta ese momento no podían coexistir en un film del GU –y que ahora toman cuerpo en el afiche de difusión–: la revolución, como vía para un radical cambio social y la democracia; las armas y la wiphala. Esa tensión revela y traduce la experiencia sociopolítica de efervescencia, incertidumbre y perplejidad que se vivía en aquellos años en Bolivia. Pero digamos también que su carácter sintomático reverbera en el presente.

Como toda práctica social, la memoria es un trabajo construido procesualmente y responde a una trayectoria histórica hecha de continuidades, clivajes y obturaciones. A la vez, en tanto que práctica política, colabora en la construcción de escenarios públicos de deliberación –una agenda sobre el pasado– y es parte del desarrollo de la conciencia social (Jelín, 2002; Vezzetti, 2009). Si bien *Las banderas del amanecer* enarboló un símbolo identitario subalterno, y entonces contribuyó a la lenta gestación de "otra" conciencia sobre el pasado de larga duración –la "memoria larga", en términos de Silvia Rivera (1993, 2010)–; es un documental sin sucedáneos en su propio campo de producción cultural. Aunque a la postre la wiphala formaría parte de discursos sociales contestatarios y retóricas visual-ideológico-afectivas no sólo de organizaciones indígenas sino del propio Estado boliviano –casi hasta convertirse en un cliché–; a diferencia de lo que sucedió en otros países latinoamericanos donde las dictaduras cívico-militares se convirtieron en centro de un cuantioso corpus fílmico, la problematización del pasado reciente y la "memoria corta" no fue retomada por otros cineastas bolivianos[26].

Si la imagen es un mapa de su tiempo, que solo el ejercicio de nuestra mirada puede poner en diálogo con el presente y sus interrogaciones: ¿qué nos mira mientras vemos *Las banderas del amane-*

26 Si se quiere, en cierto modo, *Las banderas del amanecer* encontró sus "continuadores" en algunos video-procesos del Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano, que testimoniaron las movilizaciones populares de la década del ochenta y recuperaron las historias políticas de las primeras organizaciones de trabajadores bolivianos. Pero no en films de circulación masiva.

Patio en armas en *Las banderas del amanecer* (Grupo Ukamau, 1983)

cer? ¿La persistencia de lo ausente-ausentado que reclama su sitio? ¿Residuos o semillas de memoria(s)? La película funciona como una experiencia visual atenta y sensible a parcelas de humanidad que en su supervivencia –porque resisten los embates de destrucción y destitución de su condición humana–, buscan hacerse ver y oír –supervivencias. Para tejerse como wiphala de memoria(s) gracias a la cual se recuerda la violencia que desfigura los cuerpos y la solidaridad que les restituye su condición humana; el film recoge las voces del coro, privilegia un fresco diverso y anónimo –rostros heridos o detrás del bloqueo–. Compartiendo el dolor, la frustración y la indignación asume que entre los muchos, es justo, posible y necesario, oír "lo uno", sin olvidar su pertenencia a lo colectivo. De ahí que las imágenes de *Las banderas del amanecer* sean un puente para ir al encuentro con esos "hilos" de experiencia potente y padecida, construyendo una sensibilidad que propende menos a la penetración racional y más a una relación de escucha que entrevé un paisaje humano de pasiones y padecimientos. He ahí el desafío: ver para recordar bajo la doble fuerza de la afectividad y la interrogación política. He ahí el reto: dejarse interpelar por una estética y una ética del con-tacto; tratarse con los vestigios, las cicatrices –figuraciones–, y con los ecos, las resonancias –los testimonios–; exponiéndose, más aún, *implicándose* en tanto que prójimo.

Bibliografía

Aimaretti, María (2012). Revivir la experiencia, narrar la masacre, impugnar la Historia: sobre el uso del testimonio en "El coraje del pueblo" (Grupo Ukamau-Jorge Sanjinés, 1971). *Revista Afuera* 12 Año VII, <http://revistaafuera16.blogspot.com.es>.

— (2015). Cuando recordamos a través de la belleza. Redención y aprendizaje ético en dos casos de trabajo: Grupo Ukamau y Teatro de los Andes (Bolivia). *Revista Telar* 13-14 Año X, pp. 321-340, <http://filo.unt.edu.ar/revista-telar/>.

— (2016). Miradas que arrecian, decires pudorosos: figuraciones del dolor y la dignidad, a propósito de "Humillados y ofendidos. *Revista RECIAL* 9 (7).

Chukiwanka, Ika Waskar (2003). *Origen y constitución de la WHIPALA*. La Paz: Fondo Editorial de los Diputados.

Didi-Huberman, Georges (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes.* Buenos Aires: Manantial.

Grüner, Eduardo (2008). La invisibilidad estratégica, o la redención política de los vivos, en Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo (comps.), *El siluetazo* (pp. 285-308). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Gumucio Dagrón, Alfonso (1982). *Historia del cine boliviano*. La Paz: Los amigos del libro.

— (1984). *Cine, censura y exilio en América Latina*. México: STUNAM, CIMCA y Federación Editorial Mexicana.

— (2003). Las banderas del amanecer, en Paranagua, Paulo Antonio (ed.), *Cine documental en América Latina* (pp. 379-381). Madrid: Cátedra.

Jelín, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.

Mesa, Carlos (1985). *La aventura del cine boliviano*. La Paz: Gisbert.

Nahmad Rodríguez, Ana Daniela (2014). La voz y la técnica de los otros. Transformaciones del cine político latinoamericano en la década de los ochenta, en Utrera, Laura (ed.), *Actas del IV Congreso ASAECA* (pp. 923-928), <http://asaeca.org/actas-de-congresos-asaeca/>.

Palacios, Beatriz (1992). Beatriz Palacios, en *Mirada de mujer. Realizadoras bolivianas* (pp. 7-8). La Paz: MNCVB, Nicobis y Círculo de Mujeres Periodistas.

Oberti, Alejandra y Pittaluga, Roberto (2006). *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamiento sobre la historia*. Buenos Aires: El cielo por asalto.

Rivera Cusicanqui, Silvia (1993). Colonizadores y colonizados, en Albó, Xavier y Barrios, Raúl (coords.), *Violencias encubiertas en Bolivia I. Cultura y política* (27-142). La Paz: CIPCA y Aruwiyiri.

— (2010). *Oprimidos pero no vencidos*. La Paz: La Mirada Salvaje.

Sanjinés, Jorge y Grupo Ukamau (1980). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México: Siglo XXI.

— (1980b). La experiencia boliviana, en *Teoría y práctica de un cine junto al* pueblo (pp. 13-33). México: Siglo XXI.

Sanjinés, Jorge y Palacios, Beatriz (1984). Jorge Sanjinés y Beatriz Palacios hablan sobre su película "Las banderas del amanecer". *Semanario Aquí*, 20 de enero 1984.

Sanjinés, Jorge (1984b). Entrevista con el director de "Las banderas del amanecer" por Lupe Cajías, en S/D 19/5/1984.

Susz, Pedro (2015). *40/24 papeles de cine. Cine boliviano. Cine y teoría en América Latina*. La Paz: Plural.

Terán, Oscar (1991). *Nuestros años sesentas*. Buenos Aires: Puntosur.

Toledo, Teresa (1990). *10 años del Nuevo Cine Latinoamericano*. España: Cinemateca de Cuba, Verdoux y Sociedad Estatal Quinto Centenario.

Vezzetti, Hugo (2009). El testimonio en la formación de la memoria social, en Vallina, Cecilia (ed.), *Crítica del testimonio. Ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato* (pp. 23-34). Buenos Aires: Beatriz Viterbo.

Vich, Víctor y Zavala, Virginia (2004). *Oralidad y poder. Herramientas metodológicas*. Buenos Aires: Norma.

Autora

María Aimaretti es doctora en Teoría e Historia de las Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA), e investigadora asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Docente en la cátedra de Historia del Cine Latinoamericano y Argentino de la carrera de Artes en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, e investigadora en el Instituto de Artes del Espectáculo, dependiente de esa misma Universidad. Sus áreas de reflexión se vinculan, por un lado, con las relaciones entre arte y política en América Latina, las representaciones visuales de la violencia, la historia y la memoria en el cine y el vídeo entre los sesenta y ochenta. Y por otro, los nexos entre cultura popular y cultura masiva a propósito del cine argentino, atendiendo especialmente a las figuraciones audiovisuales de lo femenino.

Fecha de recepción: 03/07/2017 Fecha de aceptación: 07/08/2017

El circunloquio de la violencia.
Acerca del melodrama alegórico feminista en *Camila*
(María Luisa Bemberg, 1984)

JULIA KRATJE

El circunloquio de la violencia. Acerca del melodrama alegórico feminista en *Camila*

Desde enfoques interdisciplinares de Estudios fílmicos y Estudios de género, este trabajo se propone realizar un análisis de *Camila* (María Luisa Bemberg, 1984). Esta obra constituye un caso ejemplar para el estudio de las resonancias del movimiento feminista en el campo del cine argentino respecto a la memoria y la represión. La hipótesis del artículo es que el film elabora una mirada sobre las relaciones de género y la sexualidad que involucra dimensiones estéticas, políticas e historiográficas renovadoras para su época: por una parte, el género cinematográfico implica una apropiación feminista del melodrama, que destaca la potencia transgresora del erotismo; por otra parte, la narrativa se articula en torno a la figura de la alegoría, que envuelve diferentes interpretaciones revisionistas sobre la conexión entre pasado –el gobierno de Juan Manuel de Rosas (1835-1852)– y presente –la Argentina arrasada por la dictadura cívico-militar (1976-1983)–. El vínculo entre el terrorismo impuesto bajo el régimen de Rosas y el terrorismo de Estado bajo la acción clandestina durante la última dictadura recibe un tratamiento melodramático y alegórico como parte de una estrategia enunciativa feminista.

Palabras clave: cine argentino; dictadura cívico-militar; género; melodrama; alegoría.

The circumlocution of violence. About the feminist allegorical melodrama in *Camila*

From interdisciplinary approaches to Film Studies and Gender Studies, this paper proposes an analysis of *Camila* (María Luisa Bemberg, 1984). This film constitutes an exemplary case for the study of some resonances of the feminist movement in the Argentinian cinema with respect to memory and repression. The hypothesis of the article is that the treatment of gender relations and sexuality involves new aesthetic, political and historical dimensions: on the one hand, the cinematographic genre implies a feminist appropriation of melodrama, which highlights the power of eroticism and transgression. On the other hand, the narrative is articulated around the figure of the allegory, which involves different interpretations of the connection between past –the government of Juan Manuel de Rosas (1835-1852)– and present –the country devastated by the civic and military dictatorship (1976-1983)–. The link between the terrorism imposed under the regime of Rosas and the State terrorism under the clandestine action of the last dictatorship receives a melodramatic and allegorical treatment as part of a feminist strategy of enunciation.

Key Words: Argentinian Cinema; Civil-Military Dictatorship; Gender; Melodrama; Allegory.

Presentación

La experiencia de la violencia extrema que atravesó la sociedad argentina durante la última dictadura cívico-militar-eclesiástica marcó a fuego la cinematografía de los ochenta, que buscó narrar las desapariciones, los secuestros, la tortura, el exilio interior o exterior desde imágenes y estéticas diversas y aun opuestas. Por un lado, imperó la representación realista de los hechos históricos por medio de una retórica que apostaba al sentimiento para conmover al público respecto de los acontecimientos trágicos, como sucedió con *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo y *La noche de los lápices* (1986) de Héctor Olivera. Por otro lado, films como *Las veredas de Saturno* (1984) de Hugo Santiago, *Los días de junio* (1985) de Alberto Fischerman, *Hay unos tipos abajo* (1985) de Emilio Alfaro y Rafael Filippelli, *El exilio de Gardel (Tangos)* (1985) y *Sur* (1988) de Fernando Solanas procuraron construir, con diferentes poéticas, una forma reflexiva para interpelar al espectador desde procedimientos estéticos capaces de suscitar un juicio crítico por sobre la respuesta emocional más directa.

Camila (1984) de María Luisa Bemberg, una de las películas más populares del período de la transición democrática de la Argentina, se inscribe de una manera singular en este panorama cinematográfico: sus "excesos" eróticos y retóricos, estrechamente ligados al despliegue de una atmósfera melodramática, ponen en escena una interpretación revisionista y alegórica de los eventos históricos a la luz de una perspectiva crítica feminista. Por tal motivo, esta obra constituye un caso ejemplar para el estudio de las resonancias del movimiento de mujeres en el campo del cine argentino en cuanto a la memoria y la represión. Su contexto de producción y de recepción es significativo: el inicio del rodaje coincide con el del gobierno de Raúl Alfonsín (10 de diciembre de 1983), y ha sido el primer gran estreno en democracia[1].

Desde enfoques interdisciplinares de estudios fílmicos y estudios de género, el propósito general de este artículo es presentar un análisis de la película de Bemberg teniendo en cuenta el nexo entre el género del melodrama, la figura de la alegoría y la perspectiva revisionista. El vínculo entre el terror impuesto bajo el régimen de Juan Manuel de Rosas y el terrorismo de Estado bajo la acción clandestina durante la dictadura recibe un tratamiento melodramático y alegórico como parte de una estrategia enunciativa feminista.

Siguiendo a Ana Amado (2009), en muchos de los films de los ochenta la figura femenina aparece definida de modo esencialista, como esposa, amante, madre patria, siempre en relación con el héroe y confinada en el espacio doméstico. Como señala Ismail Xavier (1997) en cuanto al cine latinoamericano de esa época, los personajes femeninos reciben un tratamiento alegórico: una historia individual funciona como representación de movimientos colectivos, y la nación se proyecta como un agente dotado de voluntad. En cambio, en *Camila*, la puesta en escena del erotismo y la sexualidad implica un reposicionamiento de la subjetividad de la protagonista, representada como un personaje feminista avanzado a su tiempo.

El film involucra dimensiones estéticas, políticas e historiográficas renovadoras para el contexto de la recuperación democrática: por una parte, el género cinematográfico consiste en una reapropiación

1 Como indica Claudio España, "hubo un estallido de público para ver *Camila* y la cifra de espectadores que la vieron supera ampliamente a cualquier otra de este período. Dentro del decenio es asimismo la primera realización que bucea el presente desde la historia argentina lejana" (1994: 24). *Camila* en especial, y el cine de Bemberg en general, es tema de cuantiosos artículos y entrevistas periodísticos, lo que demuestra el enorme alcance que la historia ha tenido para amplios sectores de la sociedad argentina. A este respecto, véase el trabajo de Alberto Ciria (1992).

feminista del melodrama, que enfatiza la potencia transgresora del erotismo y el amor pasional; por otra parte, la narrativa se articula en torno a la alegoría, que envuelve diferentes lecturas sobre la conexión entre pasado –el gobierno de Juan Manuel de Rosas (1835-1852)– y presente –la Argentina arrasada por la dictadura cívico-militar-eclesiástica (1976-1983)–. La distancia de más de un siglo con los tiempos de Rosas se estrecha, mediante el uso de una serie de recursos alegóricos, con el régimen represivo de la última dictadura. En este sentido, la conmoción de un número *record* de espectadores reposa en el consenso social en torno al imperativo del "Nunca Más", referido a la desprotección legal de los años dictatoriales[2], que el film actualiza desde los atributos emocionales del melodrama.

Desbordamientos del género: el melodrama feminista

El film de María Luisa Bemberg remite a hechos históricos de 1847, en tiempos del gobierno de Juan Manuel de Rosas. Camila O'Gorman se enamora del sacerdote Ladislao Gutiérrez, con quien mantiene un romance secreto hasta que deciden huir de Buenos Aires para poder iniciar una nueva vida juntos en una localidad de Corrientes. Al año siguiente, son descubiertos y delatados. El propio padre de Camila acude a Rosas, conocido como el "Restaurador de las Leyes", para pedir la sanción de los amantes. Rosas decide dar un "castigo ejemplar": Camila y Ladislao son capturados, apresados y fusilados.

Desde una transpolación deliberada, la protagonista de la película es elevada al rango de heroína que se rebela contra los códigos establecidos por el orden patriarcal, donde las relaciones sociales, sexuales y políticas están gobernadas por autoridades masculinas. Con el foco puesto en el deseo, la construcción del personaje principal envuelve figuraciones de mujer transgresora y moderna, que la distinguen del resto de los personajes (que actúan según las normas de la época[3]). La elaboración de este anacronismo se pone de relieve en el contexto de los debates sobre género, narración y subjetividad que introducen revisiones significativas del melodrama.

Siguiendo a Ana María López (1994), el melodrama cinematográfico constituye un sitio crucial para la crítica feminista de los años ochenta. Presente en el subtipo de las llamadas "películas de/para mujeres" o "lacrimosas" ("*weepies*"), el melodrama ha estado largamente asociado al universo "femenino" por narrar historias centradas en el ámbito doméstico y por dirigirse a una audiencia integrada principalmente por mujeres[4]. En América Latina, junto con la obra de Bemberg, el resurgimiento de este género cinematográfico en los ochenta ha estado en gran medida impulsado por una nueva gene-

2 La película se estrena el 17 de mayo de 1984, meses antes de la publicación, en septiembre de ese año, del informe titulado "Nunca Más", realizado por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), que había sido creada por el gobierno argentino presidido por Raúl Alfonsín en 1983 con el objetivo de aclarar e investigar la desaparición forzada de personas. En este punto, si bien la preproducción del film de Bemberg comenzó durante el último año de la dictadura militar, el imperativo del "Nunca Más" formaba parte del clima de época que resuena a lo largo del film.

3 Sobre la figuración de Camila como "mujer moderna" y su relación con los lazos familiares y las formas de sociabilidad en el film, véase Kratje (2017).

4 Acerca de la atención por parte de diferentes corrientes del pensamiento feminista a las representaciones visuales de los géneros más populares entre los consumos culturales de las mujeres, como el melodrama cinematográfico y el culebrón televisivo, así como de la elaboración de una "*female/feminine spectator*", en cuanto al problema de la relación espectador/a-texto, véanse los trabajos señeros de Ann Kaplan (1983), Annette Kuhn (1984), Christine Gledhill (1987) y Mary Ann Doane (1987), que retoman y revisan aproximaciones previas al melodrama, entre las que estas autoras destacan el trabajo de Peter Brook (1976), que sitúa el melodrama como respuesta a la pérdida de la visión trágica, y el planteamiento de Laura Mulvey (1981), que problematiza la constitución de una posición espectatorial "femenina" por parte del melodrama, entre otras cuestiones críticas y teóricas.

ración de cineastas, como Fina Torres y Solveig Hoogesteijn en Venezuela, María Novaro y Marcela Fernández Violante en México, quienes llevaron al cine melodramas con enfoques feministas.

Tal como expone Linda Williams en su ensayo sobre "*Film Bodies*", el melodrama instituye una modalidad fílmica que vuelve ostensible el exceso emocional y/o estilístico. En esta línea, me interesa señalar que la película de Bemberg introduce en el contexto de la posdictadura el melodrama como "táctica" orientada a impulsar cambios sustanciales en cuanto a la figuración de las relaciones de género y las sexualidades, desde el foco puesto en el deseo de la protagonista. La poética del film hace un uso político del exceso retórico y erótico. En efecto, la narración y la identificación no pretenden ser destronadas en favor de una *distancia* para vincularse con el pasado reciente, sino que la revisión de los parámetros más convencionales y conservadores del melodrama se efectúa a partir de una exacerbación del *pathos*, esto es, desde una sensibilidad que busca *conmover* al espectador[5]. Este procedimiento valoriza la "naturaleza intrínsecamente democrática" del melodrama, como indica Constanza Burucúa (2005: 94), cuyas representaciones claras, tipificadas y naturalistas, desde la escenografía a la interpretación de los actores, favorecen la incorporación de un público amplio.

La materia narrativa fundamental del melodrama de Bemberg, definida por la fuerte emotividad y los conflictos familiares, sociales y políticos, busca intensificar el dramatismo colocando al espectador del lado de la pasión, la transgresión, el amor, por oposición al régimen patriarcal y totalitario que se asocia con la injusticia, el conformismo, el odio. Así, en lugar de exaltar las jerarquías vigentes y los valores tradicionales en nombre de la familia, la patria y la propiedad, la película propicia una identificación afectiva con el personaje femenino.

Según Alan Pauls (2000), narrar una historia de amor implica siempre un ejercicio de domesticación. La ley del melodrama clásico es inflexible: cuanto más excesiva es la pasión, más controlada tiende a ser la historia. La película de Bemberg, en este punto, incorpora un giro feminista que disloca los códigos tradicionales. El amor pasión aparece como un "exceso" para la razón, como se expone en una escena clave (0:29:57-0:32:58), en la que el padre de Camila busca convencerla acerca de la obligación del casamiento, invocando la dicotomía del orden (relacionado con las presunciones sobre "lo masculino") y el desorden (relacionado con "lo femenino"):

—La mujer soltera es un caos, Camila, un desorden de la Naturaleza. Para someter esa anarquía hay dos caminos: el convento o el matrimonio. Y usted no tiene, que yo sepa, la vocación de los hábitos. El matrimonio es el orden; y ni la gente ni el país pueden vivir sin orden.
—Pero yo no estoy enamorada de Ignacio...
—¿Pero qué es eso de "enamorada"? El amor viene con los años de estar todo el tiempo juntos; no con la miradita entre jazmines.
El diálogo se interrumpe con la llegada de Ladislao. Al retomar la palabra, Adolfo O'Gorman pregunta:
—¿En qué estábamos?

5 La construcción del melodrama, como observa Steve Neale (1986), se logra por medio de procedimientos narrativos marcados por un "exceso" del efecto por sobre la causa, así como de lo extraordinario por sobre lo ordinario. El espectador es conducido a desear "ojalá..." ("*if only*"): por ejemplo, en el caso del film de Bemberg, "ojalá Camila y Ladislao hubiesen podido escapar a tiempo...".

—En que el matrimonio es como el país —acota la madre de Camila— y que la mejor cárcel es la que no se ve…
—Yo no dije eso —la corrige—. Dije que la mujer tiene que casarse, eso es todo.
—Es lo mismo.

Camila **(María Luisa Bemberg, 1984)**

Camila se convierte en el film de Bemberg en una subversiva política que mantiene un amor prohibido con el sacerdote, lo que desencadena una pasión "excesiva" para el universo racional patriarcal que busca reprimir a las mujeres sexual y políticamente. En una conversación con sus hermanas, cuando ellas insisten en que si deja pasar más tiempo va a perderse "el mejor partido", Camila les dice que quiere enamorarse de alguien "diferente", alguien de quien pueda sentirse "orgullosa". Antes de morir, un cura en connivencia con el régimen totalitario le dice, para tranquilizarla, que piense en "la otra vida", ante lo que ella contesta: "pero yo pienso en esta". Así, la protagonista se opone abiertamente a los imaginarios de la castidad, la abnegación, la pasividad: "Usted me ordena los pensamientos, Padre, como una brújula. Me siento bien después de hablar con Usted (…) Voy a tener que inventar muchos pecados" (0:26:02-0:27:23), dice en una de las primeras escenas que transcurren en el confesionario, un espacio secreto donde encuentra la posibilidad de expresarse con libertad.

El imperio de los sentimientos

La elección estética y política del melodrama por parte de Bemberg hace emerger el erotismo como el principal elemento desestabilizador del orden patriarcal. Ante un destino que se presenta como irremediable, ante el amor impedido por obstáculos religiosos y costumbristas, la protagonista busca rebelarse. La secuencia final (1:36:27-1:39:13) condensa esta apuesta renovadora: Camila muere por orden de su padre real (Adolfo O'Gorman) y de su padre simbólico (Juan Manuel de Rosas), mediados por el padre espiritual (el Dios de los cristianos que, según la creencia católica, se encarna en la figura del sacerdote). En cambio, Ladislao se resigna a entregarse a sus captores, después de decir a Camila: "no puedo con Él". La muerte de los amantes es el momento de mayor intensidad: al amanecer, Camila, con los ojos cubiertos por una venda negra, es fusilada junto a Ladislao. Horas antes, él le hace llegar una nota al calabozo: "Camila mía: acabo de saber que mueres conmigo. Ya que no hemos podido vivir en la tierra unidos, nos uniremos en el cielo ante Dios. Te abraza… Tu Gutiérrez". Este desenlace actualiza los extremismos y las desmesuras de la vertiente romántica del melodrama: la pasión hace a un lado la discreción de la ética "clásica" que posicionaba el amor muy por debajo del sentido del honor, la devoción patriótica y el amor filial y maternal[6].

6 Acerca de la distinción entre "melodrama clásico" y "melodrama romántico" se puede consultar la obra de Jean-Marie Thomasseau (1989).

***Camila* (María Luisa Bemberg, 1984)**

Las secuencias de la captura y la ejecución son presentadas bajo los códigos del melodrama que buscan mantener la tensión del espectador hasta el último momento; inclusive en la escena del fusilamiento ocurren ciertos amagos de la narración que juegan con las expectativas de un "final feliz": primero, cuando los guardas de la prisión se enteran de que Camila está embarazada, por unos momentos creen que las leyes prohíben ejecutar la pena de muerte; después, ante la aparente declinación de los soldados a dispararle, el oficial debe dar cuatro veces la orden de "¡fuego!". Estos momentos de duda sacuden, por algunos instantes, las ilusiones en torno a su posible salvación, al tiempo que realzan la complicidad entre familia, gobierno e iglesia respecto a la muerte de los amantes.

"Ladislao, ¿estás ahí?" "A tu lado, Camila" (1:41:56) son las últimas palabras que intercambian poco antes de ser asesinados. Estas palabras vuelven a escucharse cuando la cámara se acerca lentamente a los cuerpos que fueron depositados en un cajón donde se guardaba el armamento. La repetición del breve diálogo ha sido leída como la actualización de un lugar común de la literatura romántica: la unión de los amantes después de la muerte, ya que su amor sería demasiado "perfecto" para el mundo del más acá y demasiado "eterno" para la vulnerabilidad de los cuerpos mortales[7]. Ahora bien, teniendo en cuenta la postura política de la obra de Bemberg, considero que la reiteración de la frase, más que una manera de contrarrestar el drama, pone de relieve el sentimiento de profunda injusticia e indignación frente a unas fuerzas que, pese a que se pretenden inmutables, no lo son. El film se coloca del lado de las víctimas: pone en primer plano el orden patriarcal que reprime lazos afectivos disidentes, a la vez que expresa su carácter histórico, por ello mismo capaz de ser transformado. Esta posición enunciativa es realizada por medio de la construcción de la protagonista como una mujer moderna, activa y deseante. "A tu lado, Camila", además, presenta al personaje masculino como *acompañante* de la protagonista. No estamos, a fin de cuentas, ante la irrupción del espíritu de la tragedia –el amor que lleva al destino fatal–, sino ante la materia terrenal, corpórea, del melodrama feminista reapropiado como una forma potencialmente liberadora.

A diferencia de otros géneros, como el *western* o el terror, que se detectan con relativa facilidad a partir de los personajes, la iluminación o las localizaciones, el melodrama no puede ser definido so-

7 En esta dirección, Stephen Hart (2004) indica que la repetición de la frase proporciona un "alivio estético".

lamente por sus cualidades visuales. Como su propia etimología indica, la atmósfera del melodrama se destaca por una narrativa punteada por el "*melos*", la música, las tonalidades afectivas, los paisajes sonoros. En este sentido, me interesa señalar que la música incidental y extradiegética, compuesta por Luis María Serra, tiene un rol primordial en la construcción del melodrama. Por medio de un motivo recurrente de la composición, fácilmente distinguible por su convencionalismo y simpleza, el *leitmotiv*, se busca que el *pathos* del espectador se proyecte e identifique con la experiencia y las vicisitudes del deseo de la protagonista. El *leitmotiv* musical, que se puede reconocer en diez pasajes del film, subraya los momentos de mayor intensidad afectiva.

La película de Bemberg, de esta forma, se sirve de los elementos característicos del melodrama, entre los cuales se destaca el uso emocional y dramático de la música, pero invierte la intención moralizante o, mejor dicho, dirige el foco al plano de la transgresión. Para el espectador, que desde el comienzo padece las desventuras desde una identificación con el punto de vista de Camila, la impresión de injusticia (y el consecuente reclamo de justicia) se quedan con la última palabra. En efecto, la repetición del último intercambio de palabras entre ellos –"Ladislao, ¿estás ahí?" "A tu lado, Camila"– puede ser comprendida como una marca enunciativa feminista.

El movimiento de la alegoría

En un estudio sobre los componentes melodramáticos en un conjunto de películas posdictatoriales, como *Espérame mucho* (1983) de Juan José Jusid, *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo, *El rigor del destino* (1985) de Gerardo Vallejo y *La deuda interna* (1988) de Miguel Pereira, Sophie Dufays señala que estas obras "intentan erigirse en actos rituales de un duelo colectivo, duelo de las antiguas relaciones familiares, sociales, simbólicas, pero también cinematográficas, pues en estos filmes el melodrama familiar (remitido a la época de oro del cine clásico) ya no es el modelo genérico dominante sino que sirve otras exigencias narrativas y dramáticas" (2013: 273-286). En esta dirección, quisiera indicar que el modo alegórico que en *Camila* se presenta como una significación que excede el plano de la representación se nutre, a su vez, de los excesos de la retórica melodramática. En tanto vehículo privilegiado de ideologías y de afectos, el film es una arena de disputas sociales que deben leerse en el contexto de las formas de sensibilidad que el público, heterogéneo y diversificado, presenta en la Argentina a finales de 1983, en tiempos de la transición democrática.

Siguiendo el análisis textual efectuado por Beatriz Sarlo (2011) para indagar en la narrativa sentimental, resulta interesante observar que, en el final de *Camila*, la unión de los amantes (vista desde el comienzo por la figura paterna como ilegítima) no queda confirmada como "causa suficiente" de la historia de amor: las expectativas del público son conmovidas por sus anacronismos, que se manifiestan tanto en la reavivación del corolario de indignación social de los años posteriores a la última dictadura cívico-militar-eclesiástica, como en el modelo de ciudadana moderna que la protagonista incorpora. La pena de muerte por el "delito de sacrilegio" se enseña como un castigo a todas luces injusto: "Ni en España se aplica", dice uno de los soldados.

Camila presenta, entonces, dos niveles textuales entrelazados: el primero, que es el más obvio, es el de la historia de amor situada a mediados del siglo diecinueve. Pero, para el espectador de 1984, hay suficientes indicios que conducen a detectar la operación de la alegoría desde la memoria viva del pasado reciente: mediante este melodrama alegórico feminista, lo personal es político y lo particular,

***Camila* (María Luisa Bemberg, 1984)**

histórico. En efecto, la película ha sido leída como una de las primeras piezas capaces de comunicar el sentimiento de rechazo al régimen dictatorial.

Según David Foster (1992), la película de Bemberg constituye un ejemplo interesante de narrativa sustentada en sobredeterminaciones. Para percibir las operaciones de sentido de la alegoría, el espectador debe asumir las resonancias entre el gobierno de Rosas y la dictadura.

Antes del desenlace, Camila dice: "¿Nos van a matar así, sin juicio siquiera, sin darnos la posibilidad de defendernos?" (1:29:26-1:29:30), aludiendo a la situación de indefensión que lleva consigo una doble posibilidad de lectura: respecto a la diégesis, remite al desamparo en los tiempos de Rosas; pero, teniendo en cuenta el momento del estreno, se conmueve al espectador mediante una alusión al terrorismo de Estado.

La película pone en escena una serie de paralelismos entre la violencia del régimen de Rosas y los secuestros, desapariciones y asesinatos perpetrados por el aparato clandestino de represión de la última dictadura. La protagonista muere estando embarazada: hecho que actualiza desde el cuerpo femenino el plan de exterminio, las torturas y la usurpación. El fusilamiento y el entierro en una fosa común remite a las imágenes de los 30.000 desaparecidos. Como señala Héctor Kohen,

> *Camila es desde esta perspectiva mucho más que la actualización de una historia romántica. Lo que importa aquí es la fuerza narrativa del mito que permite discurrir sobre el presente, la potencia simbólica de la imagen de la mujer con los ojos vendados que instaura ante nuestra mirada una que no puede respondernos porque está negada. Resignificación en su opuesto de la ecuánime figura de la Justicia, devenida ahora representación de su ausencia* (1994: 240).

El film contiene, asimismo, imágenes del degollamiento de opositores al régimen por parte de la Mazorca, el órgano parapolicial impuesto bajo el mando de Rosas, que traen reminiscencias de la acción

clandestina del terrorismo de Estado[8]: Camila frecuenta un local de libros prohibidos por el régimen rosista, que está a cargo de un aficionado a las novedades que llegan desde Montevideo, como la obra de Esteban Echeverría sobre emigración y exilio político que ella se lleva camuflada en papel de diario. Una escena posterior deja oír los gritos nocturnos de los mazorqueros. A la mañana siguiente, camino a la iglesia, Camila identifica la cabeza estaqueada del librero. El sermón del padre Ladislao, posterior al asesinato, menciona los episodios evangélicos (Marcos 6: 14-29 y Mateo 14: 6-12) en los que se cuenta la historia de Salomé y el banquete de Herodes, cuando ocurre la decapitación de Juan el Bautista.

Hay, también, escenas en las que el paralelismo entre ambos regímenes no es tan explícito, pero no por ello menos significativo. En una secuencia del comienzo, Camila está en el altillo, jugando con unos gatos recién nacidos. Detrás, aparece la mirada severa del padre. En el plano siguiente, un sirviente arroja los animales al río, lo que remite a los crímenes de lesa humanidad en los llamados "vuelos de la muerte" sobre el Río de la Plata. La exhibición de la crueldad está presente en otros pasajes del film, como cuando se muestra una *carneada* en el campo o una riña de gallos a partir de enfoques que acentúan la violencia de estos hechos vinculados a actividades masculinas ("Es cosa de hombres", le dicen a Camila). Hacia el final, se actualiza el problema de la "Obediencia debida"[9]: "Yo no mando nada, Padre, ejecuto las órdenes que recibo" (1:28:44-1:28:48), es la respuesta del carcelero la petición de Ladislao de hablar con Camila antes de ser fusilados.

La alegoría también se presenta en la construcción de los diferentes espacios por donde circulan los personajes: la transgresión acontece de forma clandestina en la esfera social, tal como se manifiesta en el campo literario (Camila debe sortear la censura para acceder a libros vedados por el régimen) y en el religioso (Camila expresa su amor por el cura en el recinto de la confesión). Se trata de la creación de un espacio en el que la rebelión emerge en los intersticios del control. No hay esfera pública propiamente dicha (esta aparece reducida a la idea de un dominio absoluto de la autoridad), sino que lo público circula por los resquicios de la sociabilidad. Así, la película recrea formalmente la seducción y el enamoramiento por medio de planos que suspenden la presencia del entorno para concentrarse en las miradas, las caricias y las palabras que los amantes intercambian, ya sea en torno al pequeño habitáculo de la confesión, en la torre del campanario, en el carruaje que los transporta lejos de Buenos Aires o en las secuencias que, en medio de una reunión social o familiar, dejan a los demás personajes fuera de cuadro para focalizar la intensidad creciente del erotismo, que llega a su clímax después de la huida.

***Camila* (María Luisa Bemberg, 1984)**

8 En este punto, se pone de relieve el antecedente de la Alianza Anticomunista Argentina, conocida como la "Triple A", una banda fascista, parapolicial y terrorista de la Argentina organizada por un sector de la derecha peronista.

9 La Ley de Obediencia Debida, sancionada en 1987 tras la Ley de Punto Final, desvinculaba de los crímenes de la dictadura a los oficiales y suboficiales de menor rango, evitando el sometimiento a juicio de toda la cadena de mandos.

Camila –hipérbole historiográfica mediante– es figurada como ciudadana moderna, como "sujeto de derechos" con capacidad de elegir, decidir y sustentar las elecciones a través del tiempo, y como feminista que se rebela ante el Padre, la Religión y la Ley. "Nada justifica la violencia", le contesta a Adolfo O'Gorman, "¿está mal defender a alguien que tiene el coraje de estar del lado de la vida?" (0:25:30-0:26:02).

Teniendo en cuenta el recorrido hecho hasta aquí, a continuación me interesa señalar que Bemberg no sólo procura reconstruir la historia desde una película de época, sino que se esfuerza por enfocar el pasado para acercarlo al presente de la posdictadura de una forma original, lo que convierte a *Camila* en el primer melodrama alegórico feminista del cine argentino.

Perspectiva historiográfica y revisionismo

El éxito popular de *Camila* encierra dimensiones estéticas y políticas de amplio alcance. Como señalé páginas atrás, el erotismo introduce los desórdenes de la pasión en el interior de un mundo ordenado por la facilidad estilística y los tópicos del melodrama. La construcción de la figura protagónica, desde perspectivas feministas, adquiere el perfil de sujeto moderno de derechos. Se trata de un procedimiento que necesita ser pensado a la luz del momento histórico de su realización.

En los años del restablecimiento de la democracia, la relación entre las dos maneras primordiales de entender el cine, según su masividad o según su calidad (más allá de las dificultades específicas para su demarcación), presenta una modulación. Por una parte, el lugar del autor como epicentro visual capaz de describir la sociedad es relativizado; por la otra, la búsqueda de realismo se articula con el cine de género, dando origen a nuevas versiones del cine industrial.

Según Gustavo Aprea,

> *La nueva política estética que se consolidó a principios de los ochenta buscó al mismo tiempo construir una opinión explícita sobre la realidad social y cumplir con las reglas del espectáculo cinematográfico que parecían garantizarle el acceso a un público masivo. Esto era necesario tanto para la subsistencia de una cinematografía muy debilitada como para su llegada a una ciudadanía ávida de interpretaciones sobre la tragedia vivida* (2008: 31).

El golpe que lleva a la Junta Militar al poder, cuando ya tomaba las decisiones estratégicas de la represión, altera profundamente el vínculo entre la esfera privada y la esfera pública. La vida cotidiana aparece marcada por la persecución y la muerte, que obturan el lazo entre los actores sociales, los canales de transmisión de experiencias comunes y la memoria colectiva. En esta dirección, podemos pensar que la película de Bemberg se sitúa en un contexto de búsqueda por reconstruir lo vivido a partir de un trabajo con la memoria. Como indica Sarlo,

> *La experiencia era demasiado compleja y además, para quien quisiera verlo, demasiado contradictoria, en la medida en que no suponía sólo un limpio y directo corte entre responsables y víctimas (evidente si se pensaba sólo en la dimensión militar de la represión) sino que exigía adivinar fisuras más profundas y anteriores en la sociedad argentina, volver visibles zonas más fluidas o relegadas, lo cual implica rearmar el mundo vivido y conectarlo, por un lado, con el pasado, por el otro, con la esfe-*

Camila **(María Luisa Bemberg, 1984)**

ra pública y la dimensión intelectual y moral (1987: 33).

Una de las grandes líneas de la cinematografía local del período 1983-1993, siguiendo a Ana Laura Lusnich y Clara Kriger, remite a la revisión del pasado:

Se inaugura así una tendencia revisionista con tres objetivos claramente definidos: a) seleccionar y desarrollar desde un punto de vista crítico momentos históricos precisos de nuestro pasado, b) alentar el restablecimiento de la democracia perdida en 1976, y c) despertar el interés de los espectadores en la recepción de producciones nacionales (1994: 83).

En cuanto a los hechos de referencia, *Camila* dialoga directamente con la historia política del país. Ahora bien, la perspectiva historiográfica de Bemberg es en cierto sentido contraria al revisionismo, que desde 1930 ha reivindicado la investidura de Rosas: tanto las invocaciones a su autoridad por parte del padre de Camila, como los retratos que están presentes en la iglesia y en la prisión, acentúan el hecho de que detrás de los crímenes más brutales indudablemente hay un responsable crucial, figurado como *paterfamilias*, que se revela con pregnancia desde el punto de vista de la cámara, como cuando esta se detiene a enfocar la imagen de Rosas después de que uno de los soldados saliera por el lateral derecho del plano, dejando ver su retrato frontal, con su mirada implacable, estampado sobre un papel desgastado.

Al término de la experiencia del terror de la última dictadura, el film no explora poéticas y claves inéditas para testimoniar el pasado, sino que recurre a la historia social y política del siglo diecinueve para referirse al terrorismo de Estado, por medio de los recursos alegóricos que antes mencionaba. ¿Se trata de un ejercicio de memoria automática? A propósito de *Camila*, Tulio Halperín Donghi señala que:

[…] la inflexión que el feminismo introducía en el alegato antirrosista no hacía sino reforzar la analogía entre el pasado reciente y ese intemporal paradigma que con sorpresa había vuelto a descubrirse en la etapa que hasta medio siglo antes había sido usual llamar la Tiranía (1987: 75).

En este punto, quisiera proponer como hipótesis que la fuerza adquirida por la reminiscencia del rosismo se debe, tal vez, a que este proveía el único panorama reconocible capaz de brindar un enfoque metafórico (por la forma alegórica), a la vez fácilmente comprensible (por la forma melodramática), de una experiencia todavía demasiado intensa para tolerar, masivamente, una presentación menos oblicua o menos consensuada: precisamente, al evitar cualquier alusión al peronismo –fenómeno histórico

que constituye el principal "fuera de campo" del film–, la película de Bemberg adopta una posición enunciativa marcada no sólo por el feminismo, sino también por una ideología de clase que suscribe las tendencias liberales y centralistas. Según el imaginario ilustrado de la época, tal como aparece en la frase que el soldado enuncia respecto al "delito por sacrilegio", que indiqué anteriormente, España representa el "atraso", mientras que Francia encarna los valores de la "civilización" (como se sostiene en varios pasajes[10]). El film parece estar de acuerdo con una lectura liberal de la historia, introduciendo un cambio en la posición revisionista más extendida: si el revisionismo enlaza a Rosas con el peronismo, con la finalidad de exaltar ambos procesos (en lugar de vincular a Rosas con la dictadura), Bemberg evita cualquier mención al peronismo, quizás, en favor del consenso social, lo que sin dudas sintoniza con la enorme aceptación de la película tras el fin del régimen dictatorial.

Es evidente que la película no fue filmada para proporcionar una comprensión histórica del terrorismo de Estado en la Argentina; pero, al mismo tiempo, no es menospreciable su impacto emocional, que en gran medida se puede comprender por el tratamiento de la atmósfera afectiva que construye el melodrama combinado con la alegoría. Su alcance masivo señala el éxito del film para la interpelación de ciertas "estructuras del sentimiento"[11] al momento del estreno, que involucran experiencias, costumbres y prácticas culturales emergentes de la vida social ligadas a los afectos, antes de convertirse en objeto de un intercambio plenamente articulado y definido. La estrategia narrativa que resulta del uso retórico de la alegoría coloca al espectador del lado de las víctimas, en particular de la protagonista, buscando hacer que sufran con ella y asimismo repudien el accionar de los asesinos: de esta forma, los mecanismos de negación y represión de la culpa colectiva se canalizan a partir de una identificación personal y emocional.

Consideraciones finales

Una vez más, el cine, convertido en el verosímil
de la historia de un país.

Claudio España (1994: 17).

A lo largo de este artículo, exploré ciertas dimensiones estéticas, políticas e historiográficas que permiten efectuar una lectura de *Camila* a la luz de su instancia de producción y estreno.

El film recurre al género del melodrama como modalidad del espectáculo, que se sustenta en el efecto de ilusionismo, las actuaciones naturalistas y, con especial énfasis, la creación de una atmósfera de emotividad a partir de la intensificación de los afectos. Con relación a ello, señalé que Bemberg se apropia del

10 Ante la agudización del conflicto del gobierno de Buenos Aires con el de Francia por el bloqueo del puerto, el par interior/exterior, la "Santa Federación" o el exilio, repercute en la intimidad. La influencia francesa se manifiesta en el uso de expresiones, como *madame*, *mon dieu*, el baile del *menuet*, por parte de Camila y Ana María Perichon de Vandeuil y Abeille, alias "La Perichona", su abuela paterna, y en sus autores predilectos, Alphonse de Lamartine y Esteban Echeverría, que señalan la afinidad de la protagonista con la generación de intelectuales de 1937.

11 Raymond Williams señala que "las estructuras de sentimiento [...] anteceden a los cambios más reconocibles de ideas y creencias formales que conforman la historia ordinaria de la conciencia [...] el arte es una de las actividades humanas primordiales, y que puede lograr la articulación no sólo del sistema social o intelectual, impuesto o constitutivo, sino también de su experiencia, de su consecuencia" (2012: 44).

melodrama desde una apuesta enunciativa deliberadamente feminista. El principal rasgo de esta táctica se presenta en la construcción de la protagonista como un personaje en disputa con el orden patriarcal, como una heroína que desobedece las costumbres de la época, siguiendo los dictados de su corazón. En este sentido, me ha interesado destacar que el uso feminista del melodrama reside en un tratamiento que desestabiliza las jerarquías y desigualdades de género en cuanto a la manifestación y la experiencia de los sentimientos románticos y pasionales por parte del personaje femenino, que están íntimamente vinculados a sus preocupaciones éticas y políticas. A pesar de haber sido educada bajo las consignas severas de una familia conservadora, reaccionaria y tradicional, Camila logra sortear la censura para conseguir libros prohibidos por el régimen, se atreve a contestar a su padre y opinar acerca de los acontecimientos políticos, y se enamora de Ladislao subvirtiendo el celibato y las reglas matrimoniales.

Como la crítica feminista se ha ocupado de problematizar, en una sociedad represiva, el erotismo, el deseo y la pasión intensa implican tensiones específicas para las mujeres. La manera de presentar la historia entre Camila y Ladislao como un acto de resistencia al patriarcado, que finalmente es castigado, cuestiona la justificación psicológica o individualista del sufrimiento amoroso, pero no obstante conserva la concepción del amor en tanto fuente de felicidad. En este punto, es necesario ponderar el alcance (y las limitaciones) de este giro "feminista" en la presentación de los acontecimientos históricos en relación con la llegada del melodrama a un extenso público en la etapa de la posdictadura, ya que a fin de cuentas se circunscribe a una imaginación romántica heterosexual[12].

La figura de la alegoría habilita diversas lecturas sobre la conexión entre pasado y presente. Si el enfoque revisionista, manifiesto en la actualización de la investidura de Juan Manuel de Rosas, reposa en un ejercicio de memoria automática, la construcción del personaje central, presentada como una mujer excepcional para el contexto decimonónico, permite iluminar las operaciones de identificación, de alcance masivo, entre la desgarradora historia de Camila y la violencia perpetrada por la dictadura cívico-militar-eclesiástica. Si bien es posible señalar que el tratamiento de los acontecimientos del pasado, por medio del melodrama y de la alegoría, descansa en una simplificación de procesos históricos complejos, su éxito popular al momento del estreno permite entrever cierta necesidad colectiva de afirmar un consenso democrático a través de una ficción cuyo ánimo "terapéutico" se opone al esclarecimiento racional.

La orientación política de este melodrama alegórico feminista se dirige a *recuperar* la historia de Camila O'Gorman para repudiar la última dictadura. La superposición del conflicto privado (el amor prohibido) y del conflicto social (el régimen represivo) debe leerse a la luz del período de la transición democrática de la Argentina. Así pues, lo que convierte *Camila* en una película inédita para ese contexto es la perspectiva feminista que recorre la historia de comienzo a fin.

Bibliografía

Aprea, Gustavo (2008). *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Los Polvorines: UNGS; Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

Brooks, Peter (1976). *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press.

12 Con relación a las críticas feministas del amor romántico heterosexual, contemporáneas a Bemberg, remito al trabajo de Eva Illouz, en el que la autora indaga el amor "como un microcosmos privilegiado para dar cuenta de los procesos de la modernidad." (2016: 17).

Burucúa, Constanza (2005). Generando la historia. La "guerra sucia" en el cine de y por mujeres. *Cuadernos de Cine Argentino. La imagen como vehículo de identidad nacional*, n. 5 (marzo de 2005), 89-108.

Ciria, Alberto (1992). History, gender, class and power in María Luisa Bemberg's films, en Ana López (org.). *Mediating Two Worlds: Cinema and Transculturation*. XVII International Congress, Latin American Studies Association: Los Angeles.

De Grandis, Rita (2002). Introducción: María Luisa Bemberg o las trampas de la clase. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 27, 1, 3-14.

De Lauretis, Teresa (1987). *Technologies of Gender. Essays in Theory, Film and Fiction*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Doane, Mary Ann (1987). *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940's*. Bloomington: Indiana University Press.

Dufays, Sophie (2013). El niño y lo melodramático. Tres hipótesis aplicadas al cine argentino de la postdictadura. *Caravelle*, 100, 273-286.

España, Claudio (1994). Diez años de cine en democracia, en España, Claudio (comp.). *Cine argentino en democracia 1983/1993* (pp. 12-53). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Foster, David W. (1992). Camila: Beauty and Bestiality, en *Contemporary Argentine Cinema*. Columbia y Londres: University of Missouri Press.

Gledhill, Christine (1987). *Home is Where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Londres: BFI.

Halperín Donghi, Tulio (1987). El presente transforma el pasado: el impacto del reciente terror en la imagen de la historia argentina, en *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Institute for the Study of Ideologies & Literature: University of Minnesota; Buenos Aires: Alianza.

Hart, Stephen M. (2004). *A companion to Latin American Film*. Rochester: Boydell and Brewer.

Illouz, Eva (2016). *Por qué duele el amor. Una explicación sociológica*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Kaplan, E. Ann (1983). Theories of melodrama: A feminist perspective, en *Women & Performance Project*. New York University.

Kohen, Héctor (1994). Mitos, personajes y leyendas, en España, Claudio (comp.). *Cine argentino en democracia 1983/1993* (pp. 230-241). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Kratje, Julia (2017). El cine como transgresión. Deseo, política y feminismo en Camila (María Luisa Bemberg, 1984). *La Trama de la Comunicación*, 21, 1, 29-43.

Kuhn, Annette (1984). Women's Genres. Melodrama, Soap Opera and Theory. *Screen*, 25, 1, 18-28.

López, Ana María (1994). Tears and Desire: women and melodrama in the "old" Mexican cinema, en Diane Carson, Linda Dittmar y Janice R. Welsch (eds.). *Multiple voices in feminist film criticism* (pp. 254-270). University of Minnesota Press.

Lusnich, Ana Laura y Kriger, Clara (1994). El cine y la historia, en España, Claudio (comp.). *Cine argentino en democracia 1983/1993* (pp. 82-103). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Mellencamp, Patricia (1999). Making History: Julie Dash, en Robin, D. y Jaffe, I. (eds.). *Redirecting the Gaze: Gender, Theory, and Cinema in the Third World*. Albany: State University of New York Press.

Mulvey, Laura (1981). Afterthoughts on Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Framework*. 15/16/17. 12-15.

Neale, Steve (1986). Melodrama and Tears. *Screen*, 27, 6, 6-23.

Oubiña, David (1994). Exilios y regresos, en España, Claudio (comp.). *Cine argentino en democracia* (pp. 68-81). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Pauls, Alan (2000). On Camila: the red, the black, and the White, en King, J., Whitaker, S. y Bosch, R. (comp.). *An Argentine Passion: María Luisa Bemberg and Her Films*. Londres: Verso.

Sarlo, Beatriz (1987). Política, ideología y figuración literaria, en *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. University of Minnesota: Institute for the Study of Ideologies & Literature; Buenos Aires: Alianza.

Sarlo, Beatriz (2011). *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Tesler, Mario (2010). *Camila y la Bemberg. Del Socorro a Pilar. Tragedia y ficción cinematográfica*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

Thomasseau, Jean-M. (1989). *El melodrama*. México: Fondo de Cultura Económica.

Williams, Bruce (1996). In the Realms of the Feminine: María Luisa Bemberg's Camila at the Edge of the Gaze. *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, 25, 1, 62-71.

Williams, Linda (1991). Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. *Film Quarterly*, 44, 4, 2013.

Williams, Raymond (2012). *Cultura y materialismo*. Buenos Aires: La marca.

Xavier, Ismail (1997). A personagem feminina como alegoria nacional no cinema latinoamericano. *Balalaica, Revista brasileira de Cinema e Cultura*, 1, 84-101.

Películas citadas

Camila. Guion de María Luisa Bemberg, Beda Docampo Feijóo y Juan Bautista Stagnaro. Dir. María Luisa Bemberg. Prod. Lita Stantic y asociados. Argentina, 1984.

Deuda interna, La. Guion de Miguel Pereira y Eduardo Leiva Muller, a partir del relato de Fortunato Ramos. Dir. Miguel Pereira. Prod. Yacoraite Film Ltda., Mainframe Films, BFI, Channel Four Television. Argentina, Reino Unido, 1988.

Días de junio, Los. Guion de Alberto Fischerman, Marisa Gaillard y Gustavo Wagner. Dir. Alberto Fischerman. Prod. Quique Santos y asociados, Argentina, 1985.

Espérame mucho. Guion de Isidoro Blaisten y Juan José Jusid. Dir. Juan José Jusid. Prod. Juan José Jusid y asociados. Argentina, 1983.

Exilio de Gardel (Tangos), El. Guion de Fernando Solanas. Dir. Fernando Solanas. Prod. Fernando Solanas y asociados. Argentina, 1985.

Hay unos tipos abajo. Guion de Antonio Dal Masetto, Emilio Alfaro y Rafael Filippelli según el argumento de Antonio Dal Masetto. Dir. Emilio Alfaro y Rafael Filippelli. Prod. Emilio Alfaro y asociados. Argentina, 1985.

Historia oficial, La. Guion de Aída Bortnik y Luis Puenzo. Dir. Luis Puenzo. Prod. Cinemanía S.A., Historias Cinematográficas S.A., Progress Communications. Argentina, 1985.

Noche de los lápices, La. Guion de Daniel Kon y Héctor Olivera según el libro de María Seoane y Héctor Ruiz Núñez. Dir. Héctor Olivera. Prod. Fernando Ayala. Argentina, 1986.

Rigor del destino, El. Guion de Gerardo Vallejo. Dir. Gerardo Vallejo. Prod. Gerardo Vallejo, Eduardo Carey y asociados. Argentina, 1985.

Sur. Guion de Fernando Solanas. Dir. Fernando Solanas. Prod. Fernando Solanas y asociados. Argentina, 1988.

Veredas de Saturno, Las. Guion de Juan José Saer, Hugo Santiago y Jorge Semprún. Prod. Hugo Santiago y asociados. Dir. Hugo Santiago. 1984.

Autora

Julia Kratje es doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Su investigación posdoctoral (CONICET, 2017-2019) sobre los contrapuntos audiovisuales en el cine latinoamericano contemporáneo está radicada en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como profesora en la Universidad de Buenos Aires, en la maestría en Estudios de Género (UCES) y en la maestría en Poder y Sociedad desde la problemática del género (UNR). Integra la comisión directiva de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual.

Fecha de recepción: 19/06/2017 Fecha de aceptación: 18/08/2017

De luz y de sombras: los fantasmas de la memoria en *El secreto de sus ojos*[1]

DAVID GARCÍA-REYES

De luz y de sombras: los fantasmas de la memoria en *El secreto de sus ojos*

La representación del recuerdo y la reflexión del pasado a través del análisis comparatista de la novela *La pregunta de sus ojos* (2005) de Eduardo Sacheri y del film *El secreto de su ojos* (2009) de Juan José Campanella permiten hacer una aproximación histórica a la Argentina entre las décadas de 1970 y 1990. Novela y film se ambientan en uno de los momentos históricos más convulsos y violentos vividos por el país austral. La literatura y el cine aportan una mirada distinta a la de la investigación histórica para indagar en las consecuencias que las violentas y represivas dictaduras latinoamericanas legaron a las generaciones futuras.

Palabras clave: cine y literatura argentinos; memoria; represión.

Of Light and Shadows: The Ghosts of Memory i*n The Secret in Their Eyes*

The comparative analysis of the novel *The Question of Their Eyes* (Eduardo Sacheri, 2005) and the film *The Secret of Their Eyes* (Juan José Campanella, 2009) through their representation of memory and the reflection about the past, allow describing the History of Argentina between the 1970s and 1990s. Novel and film show one of the most violent historical moments of this South American country. Literature and Cinema can be used to show a different history reading in order to show the consequences that several violent and repressive Latin American dictatorships has left to the present society and future generations.

Key Words: Argentinian Cinema and Literature; Memory; Repression.

1 * Artículo realizado bajo el auspicio de CONICYT-PFCHA/Doctorado Nacional/2017-21171064.

Sus ojos se cerraron... y el mundo sigue andando,
su boca que era mía ya no me besa más,
se apagaron los ecos de su reír sonoro
y es cruel este silencio que me hace tanto mal

Alfredo Le Pera y Carlos Gardel,
Sus ojos se cerraron

El sendero bifurcado de la memoria. De *La pregunta de sus ojos* de Eduardo Sacheri a *El secreto de sus ojos* de Juan José Campanella

En las muchas ideas fragmentarias que construyen una ficción, literaria o cinematográfica, suelen estar encerrados una serie de dispositivos que facilitan, al lector o al espectador, una forma de comprensión del relato. La novela *La pregunta de sus ojos* (2005) de Eduardo Sacheri se articula en torno a una narración que transita entre el narrador protagonista en primera persona, intercalándose un narrador omnisciente en tercera persona que domina la trama, ordenando de alguna manera algunas de las «subjetividades» que Benjamín Chaparro va revelando. En *El secreto de sus ojos* (2009) de Juan José Campanella, la narración extradiegética parece contaminada por las «subjetividades» que como autor literario aporta el protagonista al elaborar y escribir su novela. Ricardo Piglia (2000) consideraba que el arte de narrar era el arte de la duplicación y que, a través de una reflexión borgiana, toda historia cuenta una trama visible y al mismo tiempo, aparentemente distorsionada, una historia invisible. Tanto en la novela como en el film, la máxima de Piglia se cumple y con el "final surge en el horizonte la visión de una realidad desconocida: el final hace ver un sentido secreto que estaba cifrado y como ausente en la sucesión clara de los hechos" (2000: 124). La vinculación del film de Campanella con la dictadura argentina es inexacta, porque lo que interesa argumentalmente sucede antes. Se origina durante los gobiernos de Juan Domingo Perón (1973-1974) y María Estela Martínez (1974-1976), prefigurando la caza del "otro": un prefacio del horror y el horror mismo del pistolerismo y la explosión de una violencia que buscaba acabar con los elementos peligrosos de la sociedad. La fragmentación ideológica del peronismo y la confrontación social cristalizaron en un conflicto nacional que fue enquistándose, en el que la propia gestión de Perón durante su exilio, su postrera administración y luego la ejecutada por Martínez de Perón alimentaron una profunda distancia social. La sucesora de Perón "se dedicó a parodiar fórmulas y gestos del líder muerto para capitalizar su herencia simbólica" (Romero, 2001: 200), deteriorando de forma paulatina cualquier posibilidad de pacto social y siendo destituida por la intervención golpista de los comandantes militares el 24 de marzo de 1976.

La narración, literaria y cinematográfica, presenta un arco temporal y una trama circular que conduce al lector y al espectador entre las décadas de los años setenta y los años noventa del siglo pasado. El trabajo de Rafael Malpartida (2011) elabora un exhaustivo y detallado análisis textual del film de Campanella y del proceso de adaptación llevado junto al novelista Sacheri. La obra literaria y el film se sirven de la escritura de una novela con la que el protagonista quiere esclarecer un crimen violento, aparentemente sin connotaciones políticas, aunque como todo hecho criminal en un contexto histórico de impunidad y represión se encuentra mediado por cuestiones ideológicas y políticas:

un juego metaficcivo que incluía dos niveles narrativos: el primero, con narrador extradiegético y omnisciente, cuenta la historia de Benjamín Chaparro, secretario de juzgado que tras su jubilación se dispone a escribir una novela sobre un caso criminal que le dejó especialmente marcado, y sus dudas sobre cómo enfocar literariamente el relato y sobre sus posibilidades de ser correspondido por la jueza Irene, casada y madre de tres hijos, de la que lleva enamorado veinticinco años; el segundo nivel, con narrador intradiegético y presentado en capítulos alternos numerados (frente a los del otro nivel, que en lugar de numeración llevan títulos), contiene la propia novela que va escribiendo Benjamín sobre la violación y asesinato de Liliana Colotto[1]*, la búsqueda del responsable por parte de su viudo, Ricardo Morales, y la intervención en el caso por parte de Benjamín Chaparro, que descubre al criminal, Isidoro Gómez, y se ve envuelto en una oscura historia de venganza* (Malpartida, 2011: 356).

Repensar los acontecimientos históricos de un país no sólo es una competencia de los historiadores, de los escritores afanados por dar una visión distinta de un período oscuro y socialmente mal digerido, no son solo los artistas plásticos o performáticos comprometidos con sacar a relucir la verdad de un pasado opacado por los criminales. Los documentalistas y por supuesto –por su proyección y difusión– los creadores cinematográficos y televisivos están obligados –moral y artísticamente– a bucear también en la memoria y aportar obras que estimulen y enriquezcan el debate. El film de Campanella cobra una importancia superlativa como dinamo catalizador, porque

el trabajo de la memoria (personal e inevitablemente colectiva) debería problematizar los relatos clausurados y las narrativas cercanas a la pedagogía doctrinaria para, en ese titánico esfuerzo por repensar los usos y abusos de la imagen y la palabra, posibilitar que el espectador pueda perderse –y quizás nunca encontrarse– en el sugerente y hoy tan necesario juego de la interpretación de sentidos (Quílez, 2012a: 92).

Crear espacios en los que la memoria se oponga al discurso hegemónico o incluso cosmético de los procesos políticos transicionales –de la dictadura a la democracia– que niegan e incluso sepultan el recuerdo a las víctimas surge de una necesidad social. Los actuales ámbitos de recuperación de la memoria en los países del Cono Sur luchan contra el olvido de los crímenes perpetrados durante los regímenes dictatoriales, y se explican porque "la memoria se ha convertido en una obsesión cultural de monumentales proporciones en el mundo entero" (Huyssen, 2001: 20).

Eduardo Alfredo Sacheri (1967) y Juan José Campanella (1959) emprenden la adaptación de la novela del primero[2], y plantean un escenario con cambios operacionales que dinamizan la adaptación del

1 En el film aparece como Liliana Coloto.

2 Malpartida (2011: 356) apunta que Campanella elige una novela sin eco comercial. *La pregunta de sus ojos*, publicada originalmente por el sello porteño Galerna en 2005, vive un cambio en el título que es análogo al de *Ardiente Paciencia* (1985) de Antonio Skármeta, novela que tuvo una adaptación fílmica previa a su publicación dirigida por el autor chileno (1983). Una década después, con el éxito de la segunda adaptación, *El cartero (y Pablo Neruda)* (*Il Postino*, Michael Radford, 1994), la novela pasa a ser *El cartero de Neruda*, fórmula editorial para asociar el libro con el impacto del film italiano. Este proceso de simbiosis comercial entre texto matricial y film busca replicar la amplia recepción del film en la novela, de esta forma la obra de Sacheri pasó a comercializarse por Alfaguara como *El secreto de sus ojos* al estrenarse el largometraje.

El secreto de su ojos **(Juan José Campanella, 2009)**

texto literario. No son cambios menores porque el propio Campanella[3] recurre a operadores tonales cromáticos y a la curva energética del relato audiovisual. El director dispone estos parámetros configurando un desplazamiento argumental, cronológico y estético en el que la película se emancipa del original. El tratamiento fotográfico obedece a una intencionalidad estética pero también a la construcción de una narración subjetiva a partir de la pátina del recuerdo idealizado de Benjamín, que en el film proyecta sus recuerdos, y la paleta de colores presenta una identificación con lo que su memoria atesora del pasado. La proyección de los recuerdos en la novela que escribe y su percepción quedan diferenciadas en la narración literaria y en el film, incluso Irene al leer un avance del borrador de la novela reflexiona sobre el recuerdo y la realidad.

La pregunta de sus ojos narra sucesos entre finales de los años sesenta y finales de los noventa del siglo pasado. Benjamín Chaparro, prosecretario judicial jubilado, comienza a escribir una novela con la intención de esclarecer el paradero de un criminal desaparecido e impune y simultáneamente ajustar cuentas con su propio pasado, redimirse tras dos largas relaciones sentimentales fallidas y un amor secretamente anhelado. El caso que le obsesiona ha marcado indefectiblemente su vida y es por ello que emprende una búsqueda para superar y asimilar los recuerdos. La novela y el film argentinos vienen a ordenar fragmentos de la memoria, no la que se basa en una historia más o menos aprendida e impuesta, sino esa historia vivida y que en el caso del film ni siquiera recurre a dar al espectador referencias cronológicas por medio de intertítulos (Halbwachs, 2004a: 60).

El tiempo histórico en el que se ambienta la obra literaria recorre desde 1968 a 1999: a finales de los años sesenta del siglo pasado la Argentina sufre lo que se ha denominado el *ensayo autoritario*,

3 En los comentarios de la edición videográfica (Cameo Media, 2009) el director explica que la curva energética en la narración resulta esencial, involucrando emocionalmente al espectador. Al ser un film mediado por la memoria, el cambio cromático de ambos tiempos (1976 y 1999) expone un presente más o menos desvaído, de paleta cromática baja, excepto los rojos asociados al personaje de Irene. En cambio en los recuerdos del pasado hay una asignación cromática más viva, potenciando verdes y rojos, vinculados a la evocación de cada recuerdo.

liderado por el general Juan Carlos Onganía (1966-1970), sistema institucional que como apunta el historiador Luis Alberto Romero marca un antes y un después en el que "las opciones se definieron y los conflictos de la sociedad, hasta entonces disimulados, pudieron desplegarse plenamente" (2001: 168). A posteriori vendrían otros jerarcas militares, un proceso electoral en marzo de 1973 que ganaría el peronista Héctor J. Cámpora hasta el regreso de Juan Domingo Perón en junio, que obtendría una amplia victoria en unas nuevas elecciones en septiembre de ese año con la dupla compuesta por Perón ejerciendo de presidente y su esposa María Estela Martínez como vicepresidenta. Martínez de Perón, conocida como *Isabelita*, se convertirá en presidenta a la muerte de Perón en julio de 1974. Es a partir de los últimos estertores del fracasado proyecto político de Isabelita donde arranca el film argentino. En la película el apellido del protagonista (Ricardo Darín) es Espósito y la cronología pasa a ser de 1976 a 1999. Los mayores cambios en los personajes son la implicación en la trama de Irene Hornos, estudiante de Derecho que en la novela comienza como meritoria de los Tribunales, pasando luego a ser secretaria judicial y por último convertida en jueza. La Irene de la película (Soledad Villamil) se apellida Menéndez Hastings y es doctora en Leyes por Harvard cuando llega como juez instructora al Juzgado Nacional de Primera Instancia en lo Criminal. La implicación del personaje de Irene[4] en la historia policial va en desmedro de personajes como Pablo Sandoval (Guillermo Francella) y principalmente del policía Alfredo Báez, que en la novela cumple un papel capital en el desarrollo del relato *noir*.

El secreto de su ojos **(Juan José Campanella, 2009)**

Además de las obvias condensaciones, supresiones o compresiones, llaman la atención las diferencias en el apresamiento de Isidoro Gómez (Javier Godino) –en la novela se produce en un tren y en el film en la espectacular escena del partido[5] en el estadio Tomás Adolfo Ducó, "El Palacio" del Club Atlético Huracán,

4 En opinión de Sacheri, en su doble estatuto de autor de la novela y coautor del libreto cinematográfico, "los personajes, en el trasvase de la literatura al cine, se complejizaron con la mirada de Campanella" (Matías Repar, Entrevista a Sacheri s. p.). La nueva Irene que encarna Villamil –un *desideratum* y no un personaje con auténtica textura en Sacheri– es el gran hallazgo del relato fílmico, y las sutiles adiciones de motivos como las puertas, las dilogías o la máquina de escribir mutilada, trabaron a la perfección dos tiempos de una misma historia con la que mostrar admirablemente "cómo vivir una vida vacía" (Malpartida, 2011: 373).

5 Campanella (Cameo Media, 2009) planteó narrativamente la escena del estadio como un elemento que eleva la intensidad del relato, pues consideraba que la curva energética del largometraje estaba bajando, favoreciendo la secuencia la intensidad y la variación.

que juega con el equipo del que es apasionado hincha Gómez, el Racing de Avellaneda– junto al desenlace final de la historia policial –en el libro Benjamín va a la finca avisado por el viudo, que le anuncia que lo encontrará muerto y que tendrá que hacerle un último favor, en el film en cambio el espectador encuentra al personaje de Morales vivo y descubre el secreto que ha guardado durante veinticinco años–.

El discurso del recuerdo, lo que la memoria de Benjamín teje para componer una novela, viene marcado por una escena que es el clímax de la película. De gran significación enunciativa, la escena del estadio de fútbol está armada digitalmente como un plano secuencia que se acopla en la sala de montaje, suturándose en base a las huellas que han quedado marcadas por el recuerdo del funcionario jubilado. A modo de narrador omnisciente, el protagonista nos ofrece las imágenes restrictivas que la memoria ha perpetuado o el recuerdo ha reconstruido o proyectado para su novela, algo recurrente en el film y que posee una gran importancia a la hora de entender cómo el relato de Benjamín desentraña no sólo el caso policial sino también la propia vida de los personajes.

Ambos textos proponen una profunda introspección de lo que supone la impunidad y se adentran en un proceso en el que "el peronismo resultó permeable a múltiples discursos, provenientes del catolicismo y el nacionalismo, del revisionismo y también de la izquierda" (Romero, 2001: 181). Novela y film comparten un contexto histórico con el clima de represión y persecución política sufrido por la Argentina antes y durante la dictadura militar como escenario. La represión de toda idea considerada subversiva desde los ámbitos más conservadores del peronismo llevó a la aniquilación de toda forma de resistencia. La película de Campanella[6] no explicita el conflicto de Argentina en esos años: tangencialmente se percibe el clima de inseguridad y violencia; pese a ser un film de género policial está profundamente contaminado por la realidad social y el contexto histórico argentino de las últimas décadas, y así viene precedido por su descripción literaria:

> *La verdad. Qué cosa jodida que es a veces la verdad. Con Sandoval hablábamos mucho de todo el asunto de la violencia política y de la represión. Sobre todo desde la muerte de Perón en adelante. Ahora aparecían menos cadáveres en los descampados. Evidentemente los asesinos habían perfeccionado su estilo. Trabajando en la Justicia Criminal estábamos demasiado lejos de los hechos como para saberlos al dedillo, pero lo suficientemente cerca como para intuirlos. No hacía falta ser adivinos, tampoco. Todos los días veíamos detener gente, por ahí. O nos llegaba el dato. Sin embargo esos detenidos jamás llegaban a la alcaidía, jamás subían a declarar a los juzgados, jamás eran trasladados después a Devoto o a Caseros* (Sacheri, 2009: 231).

Represión y memoria: (m)atando cabos

La historia oficial (1985) de Luis Puenzo, *La noche de los lápices* (1986) de Héctor Olivera, *El exilio de Gardel (Tangos) (1985)* o *Sur* (1988) de Fernando Pino Solanas se adentran en los hijos robados de los desaparecidos, la represión de los jóvenes durante la dictadura y el drama de los que marcharon al exilio por cuestiones ideológicas. Del período inmediato de la posdictadura, son los referidos epi-

6 El director argentino considera que es el espectador el que debe conocer o interesarse por el contexto histórico (Cameo Media, 2009). Campanella da unas pautas, pero no le corresponde a la película explicar la situación de la Argentina de la época, que por otra parte no mejora el relato, sino que puede distraer la comprensión del mismo y deja a criterio de cada espectador esa búsqueda de las fuentes.

tomes de un cine que se ocupa de acercar al espectador argentino (y global) a un ámbito incómodo y poco transitado. La profundidad de las citadas películas subyace en que se convierten en reflexiones profundas sobre la responsabilidad moral de una nación, de una sociedad, que de forma mayoritaria se resignó a la situación, evitando pronunciarse o huyendo, algo que se proyecta en la realidad histórica de la Alemania nazi o de la Francia colaboracionista de Vichy. Posteriormente vale la pena señalar *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1993), que pone el foco en la responsabilidad, la pasividad y la tolerancia social, junto a una supuesta ignorancia o desconocimiento de lo que pasaba que no era tal[7]. El cine de Puenzo u Olivera no convierten en victimarios a los argentinos, pero remecen a las sociedades latinoamericanas y a otros países del mundo con un debate abierto sobre la impunidad en tiempos de dictadura. Ignorar el hecho de la eliminación del otro, no sólo en términos físicos o vitales, también en términos de memoria e identidad, es hurtar a los descendientes de los desaparecidos el saber quiénes fueron sus familiares y cómo y por qué murieron. Las leyes o las iniciativas que vulneran o anulan el derecho a saber sólo perpetúan y magnifican aún más la ignominia de no reconocer el destino de las víctimas, una forma de negarles el recuerdo. Juan José Campanella rememora que

> *había un clima de violencia cotidiana […] hasta el punto de que los asesinatos de sindicalistas, militares o gente corriente no llamaban la atención, se asumían con toda tranquilidad, como parte del entorno diario, sin más sobresaltos. También se notaba un incremento de la violencia en el discurso; todo un síntoma de lo que estaba por venir* (Prieto, 2010).

Se pueden encontrar variados enfoques respecto al estudio de cómo el cine aborda la reflexión en torno al proceso que derivó en la dictadura argentina y al propio régimen de represión sufrido por el país austral entre 1976 y 1983. Propuestas que van desde el tratamiento de la dictadura militar argentina en el cine de ficción nacional a principios del siglo XXI (Kaiser, 2010); la reflexión de la posmemoria en clave documental (Quílez, 2012b); acercamientos al discurso de la memoria histórica a partir de la reflexión de la contemporaneidad (de la Cruz, 2012); estudios de género relacionados con el testimonio en cine documental y cine de ficción (Tega, 2014); el impacto mediático y la construcción discursiva de la represión a través del último cine argentino (Serelle, 2014); la perspectiva de la *guerra sucia* en la memoria histórica desde el campo del Derecho (Rush, 2014) o incluso el análisis de la representación de la dictadura a través de la literatura comparada (Macciuci, 2015).

En el estremecedor prólogo de *Nunca Más: Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas* (1984), Ernesto Sabato, presidente de la comisión, describe un proceso de terror instaurado por los responsables políticos y militares de la dictadura, orgánico, sistematizado y ordenado para sepultar toda forma de pensamiento o resistencia opuesta a la de los rectores de dicho proceso:

> *¿Cómo no atribuirlo a una metodología del terror planificada por los altos mandos? ¿Cómo podrían haber sido cometidos por perversos que actuaban por su sola cuenta bajo un régimen rigurosamente mi-*

7 Como infiere Kaiser: "30.000 personas no desaparecen porque un grupo de militares crueles decide tomar el poder. El terrorismo de Estado y las violaciones masivas a los derechos humanos necesitan del apoyo de la población civil, ya sea por colaboración directa o indiferencia cómplice. Amplios sectores de la sociedad colaboraron con –y se beneficiaron de– la dictadura militar" (2010: 109).

litar, con todos los poderes y medios de información que esto supone? ¿Cómo puede hablarse de «excesos individuales»? De nuestra información surge que esta tecnología del infierno fue llevada a cabo por sádicos pero regimentados ejecutores[8].

La guerra sucia se sostuvo en la aplicación de medidas de neutralización, supresión y eliminación de los militantes, activistas, guerrilleros, simpatizantes de la izquierda argentina y personas próximas a los mismos a través de una maquinaria clandestina, pero socialmente notoria. Una arquitectura criminal promovida por los últimos gobiernos «democráticos» (1973-1976) y la dictadura militar (1976-1983), entramado articulado en torno al terrorismo de Estado que, desde 1973 hasta 1983, convirtió a la Argentina en un país en el que ser sospechoso empujaba a la huida y al exilio o conllevaba la tortura, la desaparición o la muerte. Un proceso de feroz represión, un genocidio con miles de desaparecidos, una acción terrorista articulada en cuatro momentos: secuestro, tortura, detención y ejecución (Romero, 2001: 208). En *La pregunta* y en *El secreto*, las cloacas del estado argentino se sirven de un psicópata que resultará ser una eficiente herramienta de represión y horror. Los dos momentos históricos en los que transcurre el film y parte de la novela, 1976 y 1999, son la antesala de dos hitos de gran transcendencia que marcan el devenir de los personajes del relato: la última dictadura militar argentina fue un régimen de terror, conocido por sus responsables como el Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983); y la llegada a la presidencia de Argentina de Antonio De la Rúa (1999), cuya política cambiaria, para atenuar la recesión y el déficit fiscal de los gobiernos de Carlos Menem (1989-1999), abocaría a la crisis de liquidez del conocido como *corralito*.

El secreto de su ojos **(Juan José Campanella, 2009)**

Al proponerse escribir una novela tras jubilarse, Benjamín Espósito busca redefinir su propia existencia y los fantasmas que le atenazan, aunque el "regreso del pasado no es siempre un momento liberador del recuerdo, sino un advenimiento, una captura del presente" (Sarlo, 2005: 9). La violación y el asesinato de Liliana Coloto, maestra de escuela y joven esposa de Ricardo Morales (Pablo Rago), empleado de banca, es una herida abierta en Espósito que, con ayuda de la jueza Irene Menéndez Hastings, de su subordinado Pablo Sandoval y del Inspector de policía Báez, hará lo imposible para encontrar y juzgar al culpable. Como bien apunta

8 Disponible en <www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/articulo/nuncamas/nmas0002.htm>.

El secreto de su ojos **(Juan José Campanella, 2009)**

Peter Rush el cine sirve como reflexión para la "autocomprensión en el plano personal y en el plano colectivo" (2014: 106), sirviendo el recuerdo como forma catártica para asimilar lo indecible.

Campanella (Cameo Media, 2009) explica que enfatiza el impacto de Espósito al descubrir el cuerpo mutilado y muerto de Liliana Coloto para concentrarse en un suceso, en una imagen que va a cambiar su vida para siempre. El director confirma que se concentra en mostrar los ojos, pues las miradas de los personajes dan más información que lo que se dice. De este modo es como Benjamín percibe a Gómez como potencial sospechoso.

En la novela es el padre de Liliana, Delfort Colotto, oriundo como ella de la ciudad norteña de San Miguel de Tucumán, la persona que indaga y confirma que Isidoro Gómez se marchó de la capital tucumana unas semanas antes de que su hija fuera salvajemente ultrajada y asesinada (Sacheri, 2009: 107-112). Por contraste, en el film se evidencian cambios geográficos y argumentales que suprimen al padre de Liliana del relato, acercando geográficamente a los personajes a Chivilcoy, municipio del norte del gran Buenos Aires y localidad natal de la maestra. Bajo este eje narrativo, Morales llama a la madre de Gómez y valiéndose de un subterfugio consigue la información que sitúa al sospechoso en Buenos Aires en el momento del asesinato. Benjamín acompaña en las pesquisas, buscando a Gómez al inspector Báez. Luego Espósito y Sandoval van a Chivilcoy, entrando furtivamente en la casa de la madre de Gómez y sustrayendo unas cartas que puedan darles pistas sobre su paradero[9]. Gracias a sus esfuerzos, Espósito consigue el apresamiento y confesión de Isidoro Gómez, conocido de la víctima. Tras ser juzgado, Benjamín se entera de que Gómez es el escolta de la presidenta María Estela Martínez de Perón.

El responsable del atroz crimen sale de la cárcel tras dos años en prisión por la intercesión de Pedro Romano, antiguo colega de Espósito, al que el funcionario hizo que lo expulsasen del juzgado por negligencias relacionadas con el caso Morales. Romano, yerno de un coronel de Infantería, trabaja en el Ministerio de Bienestar Social y decide ajustar cuentas pendientes con Benjamín. Por este motivo

9 En estas secuencias, casi correlativas, hay dos guiños referenciales a la cultura popular de la época y a series de televisión de género policial o judicial de los años sesenta. Cuando Báez pregunta en el trabajo de Gómez por el sospechoso, se presenta con sorna como *Mike Hammer* (Revue Productions, Studios USA Television, 1958-1959), primera adaptación televisiva del personaje de Mickey Spillane. Posteriormente en el auto en Chivilcoy, con bastante ironía, Sandoval acusa a Espósito de querer parecerse a Napoleón Solo y Perry Mason, protagonistas de *El agente de C.I.P.O.L.* (*The Man from U.N.C.L.E.*, Arena Productions, MGM Television, 1964-1968) y de *Perry Mason* (CBS, Paisano Productions, TCF Television Productions, 1957-1966).

El secreto de su ojos **(Juan José Campanella, 2009)**

saca a Gómez de la cárcel y lo recluta para la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina)[10]. Al ser inquirido por Irene y Benjamín, Romano subraya la diferencia social entre la jueza y el secretario, pero afirma que hay algo que comparten y es que ninguno de los dos puede hacer nada para evitar que Gómez quede libre. Los protagonistas toman el ascensor del Ministerio y la sensación de impunidad alcanza una enorme tensión al entrar el asesino y cargar su pistola automática delante de ellos. La indefensión que transmite la escena resulta abrumadora. Campanella lo describe como el *sumun* de la humillación, un descenso al infierno en el que el miedo y la represión se imponen a toda idea de justicia. La realidad es que Gómez parece impune a cualquier forma de castigo y disfruta de esa posición. En este punto el film, por cuestiones funcionales, asume la elipsis de no relatar la estancia en el presidio de Devoto, que sí aparece en la novela (Sacheri, 2009: 190-198). Cuando se entera de todo por Benjamín, el giro de los acontecimientos hace que Morales cambie su percepción de la justicia y decida emprender un camino solo. Tal y como apunta el director argentino, el viudo ya sabía cuál era su futuro (Cameo Media, 2009). Tras el asesinato de su amigo y compañero Pablo Sandoval, Benjamín huye a Jujuy, como tantos otros huyen a cualquier lugar donde evitar represalias. Los grandes dilemas, los grandes conflictos dramáticos del film en palabras de Campanella (ibíd.) "se reducen a la amenaza por la dignidad y la amenaza por la vida, humillado ante la justicia, la mujer que ama y a sí mismo, luego tendrá que huir para salvar la vida".

La estructura de persecución y represión, ordenada y sistemática, recurría a paramilitares o elementos criminales para aplicar sus métodos, cuando no maquillaba la clandestinidad de las fuerzas y cuerpos de seguridad del Estado. Todo lo anterior bien alimentado por la delación, producto en muchas ocasiones de la animadversión personal o vecinal. En un contexto de este tipo una gran mayoría de la

10 La Triple A fue una organización parapolicial orquestada por dirigentes conservadores del peronismo, un ejemplo del terrorismo de Estado que vendrá en el sexenio subsiguiente. De forma casi paralela a esta estructura, Ricardo Morales, de personalidad fría y metódica, urde un plan de cara al futuro que proyecta con determinación para castigar a Isidoro Gómez.

población se encontraba expuesta a caer en manos de torturadores y ejecutores. Diana Kordon (2007) explica que la memoria de la dictadura es muy pertinaz, síntoma del impacto que sigue presentando en aspectos de la vida social argentina, por eso no es extraño que Kordon considere que mientras la memoria de los cineastas siga vigente, éstos deberán "documentar ese periodo histórico y sus secuelas moldearán lo que vendrá en recreaciones ficcionales del terror y nos entregaran nuevas páginas del libro de texto sobre la dictadura" (en Kaiser, 2010: 122). En relación a la persistencia de las secuelas de la dictadura, Dino Pancani apunta que Campanella dispone el relato abarcando dimensiones individuales y colectivas en las que Espósito, Sandoval, Irene, Morales y la propia víctima encarnan "el abandono institucional, la sospecha de sus compañeros, la tensión entre el olvido y el recuerdo, la resistencia de la memoria, la privacidad del dolor ante un abuso público" (2011: 192). En la novela y el film se puede verificar la vigencia de las secuelas de la dictadura argentina; por eso desde la ficción o el documental releer y repensar cinematográficamente lo ocurrido sirve para desentrañar y reflexionar como individuos y como sociedad los episodios más oscuros de la Argentina (Quílez, 2012b: 119).

El feliz encuentro entre Campanella y Sacheri ofrece distintas valoraciones: la primera es la singular redifusión de una obra literaria estimable, la segunda es la fértil colaboración en distintos proyectos cinematográficos de ambos creadores. El film obtiene una recepción y un éxito tan notables que en Hollywood deciden producir *El secreto de una obsesión* (*Secret in Their Eyes,* Billy Ray, 2015). Aunque la participación de Campanella parezca residual está acreditado como productor ejecutivo del film. El remake[11] cuenta con un elenco tan notable como falto de coordinación o química. La versión asimila y esquematiza el argumento de la película argentina como un telefilm, adoleciendo en su forma de tratar el tiempo y el contexto. La acción transcurre en un lapso de trece años (2002-2015), desde que sucede el asesinato hasta la resolución del caso. Hay un cambio de roles en el film, y los funcionarios judiciales pasan a ser agentes policiales y letrados estadounidenses dedicados a la lucha antiterrorista en los meses posteriores al 11 de septiembre de 2001. Las referencias históricas quedan fijadas en ese momento, en lo que parece más una excusa complementaria que una necesidad en la trama. El relato y el acabado son correctos, pero el film de Ray no aporta novedades estéticas o narrativas, carece de la capacidad para despertar la conciencia y la memoria del espectador. *El secreto de una obsesión* no plantea una reflexión sobre el paso del tiempo o las heridas que causa la impunidad, obviando el uso del relato novelesco de Benjamín, una de las mayores virtudes del original literario y del film argentino en su proyección sobre las subjetividades de la memoria en relación a los recuerdos del pasado.

El laberinto es el otro o los oscuros espectros del pasado

El director argentino tardó un año en decidirse a adaptar la novela y reflexionó sobre "algo que en el libro no es tan aparente: el lazo de unión entre los tres personajes es el amor; o, mejor dicho, la pasión que hace que el amor se pervierta" (Prieto, 2010). Bajas pasiones, obsesiones y profundas marcas emocionales manifiestan: la incapacidad de Benjamín para confesar sus sentimientos a la mu-

11 Habida cuenta de las redes que confluyen en la construcción y la recepción de un relato, como apuntan Felipe de Fernando e Iván Gómez, toda "relación hipertextual que se establece entre un original (el hipotexto) y su doble (el hipertexto), es casi siempre una relación peligrosa. Y lo es porque no se dialoga únicamente con un texto en concreto, sino con la tupida red que forman sus paratextos, el aparato crítico que rodea al original, las expectativas del espectador que conoce la obra de referencia (para bien o para mal, habiéndola visto o no), el género al que se adscribe, la serie fílmica que envuelve al 'remake', etc."(2008: 274).

***El secreto de su ojos* (Juan José Campanella, 2009)**

jer amada; la forma de vivir sin más estímulos que la sed de justicia de Morales y el recuerdo idealizado de su esposa asesinada; junto a los bajos instintos y las pulsiones psicopáticas de Gómez. Sacheri y Campanella ofrecen la visión de la memoria de Benjamín, y de forma sesgada el personaje de Morales comparte parte de su memoria, que es apenas un retazo del tormento que puede sentir el torturador en su solitario encierro. En Morales y en Gómez se vislumbra la perpetuación de un dolor insuperable, una agonía que sólo puede concluir con la muerte. En la novela y el film la memoria del asesino se encuentra completamente ignorada. El recuerdo silenciado de Gómez, convertido en una alteridad disuelta, es el de un ser humano desarticulado en el que la soledad absoluta y la negación de comunicación por parte del carcelero hacen inexistente su posibilidad para el recuerdo.

El recuerdo a Liliana solo vive en la memoria de los otros, en la de Benjamín, en la de su viudo y en la de su asesino. La memoria es un deber para los países latinoamericanos que sufrieron dictaduras en las últimas décadas del siglo XX. Las investigaciones para esclarecer el terrorismo de Estado se fundamentan en la idea del "Nunca Más". La reconstrucción del pasado y los actos de memoria resultaron una herramienta imprescindible para posibilitar los procesos judiciales y la responsabilidad ética y política de los ejecutores de los crímenes de lesa humanidad (Sarlo, 2005: 24).

Morales y Gómez siguen vivos en el film, mientras que en el libro han muerto cuando llega Benjamín. El drama que vive el asesino conecta con el mundo de revancha proyectado y materializado por Morales. El viudo, hombre metódico y a la vez profundamente enamorado del recuerdo a su esposa, es fiel a su dolor. En *La pregunta*, su particular manera de entender la amistad y la lealtad que lo unen a Benjamín hacen que le confíe el secreto por medio de una misteriosa carta. Morales le anuncia su inminente suicidio debido al cáncer que padece y le pide que sea él quien se ocupe de dar aviso de su fallecimiento y otro favor más difuso, enigma que no es desvelado hasta que ve, intuye más bien, lo que ha podido pasar en la hacienda a lo largo del tiempo, al entenderlo, entierra a Gómez antes de llamar a la policía para que, paradójicamente, el asesino solamente quede cobijado en la memoria de Chaparro o en la publicación o no de su novela[12] y el buen nombre de Morales quede a salvo entre sus vecinos (Sacheri, 2009: 281-310). Ricardo Morales es un claro ejemplo de la marginación social que supone el ser un sujeto que no quiere olvidar a su mujer asesinada, lo que convierte a Benjamín en su narratario, en el que "trae a la memoria solamente lo que los otros no recuerdan […] ve lo que los otros no ven. Es, en cierto sentido, un alucinado, que impresiona desagradablemente a los que le rodean" (Halbwachs, 2004b: 199). La manera de actuar de Morales se concreta en que busca la irrelevancia social y se toma su cometido como carcelero con una frialdad mecánica. El mayor castigo al que el empleado bancario

12 En *La pregunta* y en *El secreto* no se explica qué ha hecho Benjamín con la información de la finca de Morales y si la ha incorporado a su novela, pregunta que queda abierta para que el lector y el espectador la respondan.

somete a Gómez no es la privación de libertad propiamente tal, sino el silencio que el viudo dispensa al preso, despojándolo de su humanidad, vaciándolo de identidad sin que medie palabra o comunicación humana alguna. Cuando Gómez ve a Benjamín está completamente quebrado, después de décadas sin hablar le cuesta hacerlo y a modo de súplica le pide que interceda para que Morales, al menos, le dirija la palabra[13]. No es realista que haya cambio alguno en la relación entre carcelero y preso, el viudo se mostrará inflexible e implacable hasta el final. La cesura dramática, la revelación, la vive el espectador con los tres personajes: en el libro sólo Benjamín Chaparro pasea por esos lugares con los hombres ya muertos, imaginando apenas la magnitud del drama de Morales y el cruento, solitario e inimaginable cautiverio de Gómez. Atenuando la intensidad final de la película, Espósito visita el nicho de Sandoval, cose el manuscrito de su novela y visita a Irene con la intención de definir su historia de amor y, como escribe Sacheri al final del texto literario, alberga la esperanza de que lo corresponda, porque es "el único motivo válido que encuentra para seguir viviendo" (2009: 315).

Los caminos de la memoria, sobrevivir al desastre

Al final del film y de la novela se percibe la piedad y la comprensión de Benjamín en la promesa de Morales. El protagonista siente que el viudo se guía por un objetivo de reparación, una forma de dar justicia poco ortodoxa. Pero en ese ajuste de cuentas particular no se intuye redención alguna: en el sacrificio vital se aprecia la enorme contradicción del marido viudo al que se le niega justicia, la víctima convertida en victimario, sustituyendo al Estado de derecho y a los órganos judiciales, penitenciarios y democráticos competentes para la aplicación de la Ley aplicando una suerte de ojo por ojo. De esta forma, recordar a Liliana se convierte para Morales en otra forma de condena.

En *El secreto*, Benjamín aterrado ante ambos personajes, aún vivos, vive la profunda crueldad de ver cómo su comentario de décadas atrás ha sostenido una acción punitiva que dista de ser legal dentro de los parámetros de un funcionario judicial: "Usted dijo perpetua" –afirma Morales– con una mirada entre la sorpresa, el pavor, la vergüenza y el profundo odio que lo guían en su motor vital como carcelero. Benjamín se marcha completamente apesadumbrado, embargado por la culpa o la incapacidad para actuar de otra manera que salir de la hacienda. En esa ambivalencia, que sobrevuela ambos textos (novela y film), se detecta la diferencia entre lo que es legal y lo que es moral, un profundo y enconado debate sobre la necesidad de pagar un crimen y la dualidad de una doble condena, la del carcelero y la del preso. La reflexión sobre los fantasmas que producen la violencia y la represión ante el desprecio y la consideración del otro se configura en la supresión las señas de identidad de los reprimidos, convirtiéndose uno de ellos en juez y represor de un asesino.

En el film, Irene confiesa a Benjamín que no puede mirar atrás: "mi vida entera fue mirar para adelante, atrás no es mi jurisdicción, me declaro incompetente". Espósito-Chaparro es incapaz de olvidar el pasado y el sentimiento larvado que acumula a lo largo de décadas por Irene y por la impunidad del asesinato de Liliana, porque como afirma Huyssen,

13 La escritora Aída Bortnik aconsejó a los guionistas (Cameo Media, 2009) que Isidoro Gómez apenas podría gritar al que fuera su perseguidor (Espósito), por eso de forma más realista, le suplica que conmine a Morales a que le hable de vez en cuando, que el viudo tenga con él un gesto compasivo de humanidad.

el recuerdo configura nuestros vínculos con el pasado; las maneras en las que recordamos nos definen en el presente. Como individuos y como sociedades, necesitamos del pasado para construir y anclar nuestras identidades y para alimentar una visión del futuro (Huyssen, 2001: 143).

De forma evidente, la vida de los protagonistas queda marcada por lo que Fernando Devoto y Marta Madero describen como la intromisión del Estado en los derechos privados y en la cotidianidad de los argentinos: identificar, controlar, reprimir, apuntando que el

totalitarismo de la última dictadura militar y la hiperinflación del retorno democrático llevan hasta los extremos la crisis y desde allí redefinen las relaciones entre Estado y sociedad civil en la Argentina, y esto si produce consecuencias en la privacidad y en la intimidad de las personas (1999: 5).

La idea del olvido como oprobio perpetuo o permanente hace que el propio Campanella se sume a esta reflexión intentando de alguna manera mitigar la degradación moral que suponen procesos históricos totalitarios en el imaginario colectivo de un país. Desde una perspectiva periférica a la dictadura, pero que hunde sus raíces en la turbulenta década de 1970 en América Latina y se explica históricamente en la guerra sucia contra toda forma de oposición al discurso conservador y neocolonial dominante. El director porteño indaga en las heridas de un pasado histórico mal cicatrizado, pero, ¿qué pasado puede cauterizarse de forma armónica o ejemplar? Señalar y perseguir al victimario, ofrecerle un juicio con garantías y asistencia procesal –lo que no tuvieron los miles de desaparecidos– podría ser parte de la respuesta. El cine, se convierte así, en una herramienta que estimula el proceso de recuperación histórica que pueda, al menos, reintegrar parte de la verdad y de la dignidad que merecen las víctimas.

Bibliografía

De Fernando, Felipe y Gómez, Iván (2008). *Adaptación*, Barcelona: Trípodos/Universitat Ramón Llull.

De la Cruz, Eduardo (2012). Memoria(s), cine y sociedad: miradas del cine argentino. *Revista Comunicación*, nº10, Vol.1, 708-719.

Devoto, Fernando y Madero, Marta (Dir.) (1999). *Historia de la vida privada en la Argentina*, Tomo III. Buenos Aires: Taurus.

Halbwachs, Maurice (2004a). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Halbwachs, Maurice (2004b). *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos.

Huyssen, Andreas (2001). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Kaiser, Susana (2010). Escribiendo memorias de la dictadura: Las asignaturas pendientes del cine argentino. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 88, 101-125. <http://rccs.revues.org/1715> (27/06/2017).

Macciuci, Raquel (2015). Oscuridad y zonas grises en *El lápiz del carpintero* y *La lengua de las mariposas* de Manuel Rivas. Con una coda argentina: *La pregunta de sus ojos* de Eduardo Sacheri, *Olivar*, 16 (24). http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2015v16n24a08/7590> (15/06/2017).

Malpartida Tirado, Rafael (2011). *El secreto de sus ojos* o cómo vivir una vida vacía: de la literatura al cine (Eduardo Sacheri / Juan José Campanella). *Revista de crítica literaria latinoamericana*, nº 73, 353-376.

Pancani Corvalan, Dino (2011). La Memoria filmada. *Comunicación y Medios*, nº 24, 188-200.

Piglia, Ricardo (2000). *Formas Breves.* Barcelona: Anagrama.

Prieto, Carlos (28/02/2010). "Los asesinatos previos a la dictadura se asumían con toda tranquilidad", *Diario Público*. <http://www.publico.es/culturas/asesinatos-previos-dictadura-asumian-tranquilidad.html> (04/07/2017).

Quílez, Laía (2012a). Sutiles pasados. El cine documental y memoria en la Argentina de la postdictadura**,** *Archivos de la Filmoteca*, nº 70, 89-92. <http://archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/index> (15/05/2017).

Quílez, Laía (2012b): Postmemorias airadas. Enojo, duelo e imaginación en *Los rubios* y en *M*, *Archivos de la Filmoteca*. nº 70, 119-134. <http://archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/index> (15/05/2017).

Romero, Luis Alberto (2001). *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Rush, Peter (2014) Crímenes de 'guerra sucia': derecho penal internacional y jurisdicciones de la memoria. *Derecho del Estado*, nº 32, 101-124.

Sacheri, Eduardo (2009). *El secreto de sus ojos* [2005]. Madrid: Alfaguara.

Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Serelle, Márcio (2014). Cinema e contraluz: limiares da repressão na cultura midiática argentina. *Galaxia*, nº 28, 83-94. <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/17052/15779> (24/05/2017).

Tega, Danielle (2014). Entre la represión y la resistencia: La transmisión de los afectos, *Aletheia*, Vol. 5, nº 9. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6441/pr.6441.pdf> (02/07/2017).

Autor

David García-Reyes es candidato doctor en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Concepción (Chile) y becario CONICYT. Es licenciado en Historia del Arte por la Universidad Complutense y Máster en Investigación en Medios de Comunicación por la Universidad Carlos III. Sus campos de investigación abordan la reflexión multidisciplinar y el análisis intermedial e intertextual del cine con la literatura, la arquitectura y las artes plásticas.

Fecha de recepción: 16/07/2017 Fecha de aceptación: 18/08/2017

Infancia y memoria.
Lo recordable a través del tiempo

LIOR ZYLBERMAN

Infancia y memoria. Lo recordable a través del tiempo

La representación del Proceso de Reorganización Nacional ha sido un tópico recurrente en el cine argentino desde la recuperación democrática en 1983. Existe un consenso entre los investigadores que señalan diversos momentos de memoria u "olas memorialísticas", caracterizada la iniciada en 2003 por ser el propio Estado el motor de diversas políticas de memoria. Aquí me concentraré en dicho momento con el objetivo de analizar tres largometrajes de ficción: *Un mundo menos peor* (Alejandro Agresti, 2004), *Andrés no quiere dormir la siesta* (Daniel Bustamante, 2009) e *Infancia clandestina* (Benjamín Ávila, 2012). A partir de ellos, analizaré las representaciones de los actores sociales que se presentan, deteniéndome en las diversas estrategias de memoria y de construcción e interpretación del pasado reciente y colocándolas en consonancia con los discursos memorialísticos de su época de estreno, como también con las diversas discusiones sociales y académicas en torno a la última dictadura militar.

Palabras clave: dictadura; memoria; vector de memoria; cine; generación.

Childhood and Memory. The memorable throughout time

The representation of the National Reorganization Process has been a recurring topic in Argentinian cinema since the democratic recovery in 1983. There is a consensus among researchers to think various memory moments, or "memorial waves", characterized the one initiated in 2003 by being the State itself the engine of different memory policies. In this essay I will concentrate in this moment to analyze *Un mundo menos peor* (Alejandro Agresti, 2004), *Andrés no quiere dormir la siesta* (Daniel Bustamante, 2009) and *Infancia Clandestina* (Benjamín Ávila, 2012). With these productions, I will study the representations of the social actors that the movies present, paying attention to the diverse strategies of memory, and construction and interpretation of the recent past, placing them in consonance with the memorialistic discourses of its time of premiere as well as with the diverse social and academic discussions about the last military dictatorship.

Key Words: Dictatorship; Memory; Memory Vector; Cinema; Generation.

Presentación

La representación del Proceso de Reorganización Nacional ha sido un tópico recurrente en el cine argentino desde la recuperación democrática en 1983, y tanto el cine de ficción como el documental han revisado los crímenes y transformaciones socioeconómicas producidas por el régimen militar. Ya en los últimos meses de vida del régimen, cuando este se encontraba totalmente deslegitimado y en retirada, comenzaron a producirse y a estrenarse diversos títulos en los cuales se examinaba el pasado reciente. Ello continuó en los primeros años de democracia recobrada para convertirse así, con la democracia totalmente institucionalizada, en una constante temática en la producción audiovisual argentina. En todo este lapso se apeló a construcciones metafóricas, al policial, a melodramas, a comedias costumbristas y, desde ya, a representaciones de índole más realistas que buscaban llevar a la pantalla características particulares como los centros clandestinos de detención (Kriger, 1994).

El cine ha sido y sigue siendo un importante vector de memoria de la última dictadura militar, ya que ha acompañado las diversas olas y momentos de memoria sobre la dictadura a la vez que planteó dilemas y conflictos tanto en términos políticos como estéticos. De este modo, en el presente trabajo me detendré en un período histórico particular, un momento preciso en las diversas olas memorialísticas sobre la dictadura: el caracterizado por las "políticas de memoria"[1]. En dicho marco analizaré tres largometrajes de ficción: *Un mundo menos peor* (Alejandro Agresti, 2004), *Andrés no quiere dormir la siesta* (Daniel Bustamante, 2009) e *Infancia clandestina* (Benjamín Ávila, 2012). Estos títulos han sido elegidos porque permiten recorrer todo el período en cuestión pudiendo reparar en las diversas formas de representar la dictadura en menos de diez años; por otro lado, todos estos films tienen como protagonistas o bien a niños o bien a jóvenes adultos que fueron niños durante la dictadura siendo éstos también testigos de los destinos, militancias y decisiones de sus padres u otros adultos.

En lo que sigue me concentraré en cada film, deteniéndome en las diversas estrategias de memoria y de construcción e interpretación del pasado reciente que proponen. Para ello, cada largometraje será puesto en consonancia con los discursos memorialísticos de su época de estreno, como también con las diversas discusiones sociales y académicas en torno a la última dictadura militar que estos títulos colocan en escena.

Antes de apelar a un "cine de memoria" prefiero concebir al cine como un "vector de memoria", ya que antes de comprender algo intrínseco del cine –ya sea como si se estuviera estableciendo algún tipo de género en particular o una cuestión temática en particular– seguiré a Henry Rousso, quien al estudiar el "Síndrome de Vichy" se refirió a los vectores como "portadores de memoria"; es decir, "cualquier fuente que propone un deliberada reconstrucción de un evento para un propósito social"

1 Se suele periodizar estos momentos de la siguiente manera: un primer modelo puede ser encontrado en la época de la propia dictadura (1976-1983), donde se entiende y recuerda lo sucedido como una Guerra Sucia, como una "lucha contra la subversión" y un "servicio a la patria". La transición democrática iniciada en 1983 abre un nuevo período que se caracteriza por el mandato del "Nunca Más" y el posterior Juicio a las Juntas con explicación oficial conocida como la "teoría de los dos demonios". Entre 1986 y 1987 se sancionan las leyes de Punto Final y Obediencia Debida, dando inicio a un nuevo período memorialístico, que se extenderá hasta por lo menos 1995, entendido como "de impunidad" ya que, además de estas leyes, entre 1989 y 1990 el presidente Carlos Menem decreta los indultos que liberan, entre otros, a los comandantes juzgados en el Juicio a las Juntas. Próximo a los veinte años de conmemoración del golpe, en 1995 comienza un giro que algunos han denominado como "boom de la memoria" que se extendería por lo menos, hasta el 2003. Finalmente, en el 2003 se inicia un nuevo período donde la conmemoración y recuerdo de las víctimas de la dictadura será una política de Estado. Se puede afirmar que dicho período se cierra en el 2015. Para discusiones sobre la periodización, véase Lvovich y Bisquert (2008) y Zarco (2016).

(Rousso, 1991: 219). Si pensamos que los vectores de memoria tienen la función de darle "inteligibilidad" al pasado (Rousso, 2002: 9), quizá sea el cine, entre todos los vectores, uno de los más eficaces.

Por último, es preciso señalar que la memoria estatal sobre la última dictadura ha sido cambiante en estos últimos cuarenta años (Lvovich y Bisquert, 2008). En 2003 se inicia un nuevo período donde la conmemoración y recuerdo de las víctimas de la dictadura será una política de Estado. Además de políticas de memoria concretas (como la reapertura de juicios, establecer el 24 de marzo como Día de la Memoria, apertura de museos, etc.), el marco memorialístico habilitó la posibilidad de volver a pensar y estudiar en forma crítica y académica la década de 1970, generando así una tensión entre reivindicación y crítica. Producto de esta tirantez será no sólo la publicación de diversos libros académicos y de divulgación sobre la temática sino también abundante literatura narrativa, siendo muchas de estas obras escritas por hijos de desaparecidos o exmilitantes. En ese contexto, la década de 1970 adquiere una nueva resignificación social y política, lo que propicia así nuevas formas de transmisión generacional. En adelante, el cine será caja de resonancia de todo ello.

Un mundo menos peor

Alejandro Agresti supo ser uno de los directores argentinos de culto durante la década de 1990 y padrino del Nuevo Cine Argentino al producir *Rapado* (1992), el primer largometraje de Martín Rejtman. Autoexiliado en Holanda a fines de la década de 1980, continuó en ese país su carrera, realizando *El acto en cuestión* (1993), su obra maestra, que ayudó a acrecentar su lugar de culto. Luego de una exitosa retrospectiva en Buenos Aires, Agresti volvió a la Argentina para realizar *Buenos Aires Viceversa* (1996) consagrándose en el país que tiempo atrás le había dado la espalda; en ese film el director volvía otra vez a uno de los temas más transitados en su filmografía: los desaparecidos.

A lo largo de los diversos títulos, Agresti ha vuelto una y otra vez a ese tópico pero desde una perspectiva particular: de las cinco películas que transitan la temática[2], gran parte de ellas tienen lugar en el presente. Su cine, entonces, antes que ofrecer una reconstrucción del pasado, antes que ofrecer relatos retrospectivos, busca las consecuencias de la dictadura en el presente. Ya en *El amor es una mujer gorda* (1987) Agresti presentaba un panorama tétrico, una sociedad que prefería desentenderse del pasado y aceptar el nuevo juego político. Con una fotografía en blanco y negro, presentaba un futuro sombrío, intuyendo cambios sociales que muy pronto se materializarían con la implementación de políticas neoliberales: "Era

Un mundo menos peor **(Alejandro Agresti, 2004)**

2 Nos referimos a *El amor es una mujer gorda*, *Boda Secreta*, *El acto en cuestión*, *Buenos Aires Viceversa* y *Un mundo menos peor*.

muy explícita, pero todo eso no lo decía nadie en el cine, y alguien lo tenía que decir" (Peña, 2003: 47), afirmó Agresti al meditar sobre ese film. En *Buenos Aires Viceversa*, posó su mirada en los jóvenes nacidos durante la dictadura, actores sociales en emergencia en aquel período, siendo el propósito del film trazar las continuidades de la violencia procesista en la democracia de los 90. Luego de dirigir varias producciones *mainstream*, *Un mundo menos peor* marcó el regreso al tema con un film de presupuesto más acotado.

Estrenada en el 2004 y con poca repercusión de la crítica especializada, este título se enmarca en los inicios de la ola memorialística que comenzó en 2003. En ese año dos hechos singulares agitaron las aguas: uno de fuerte peso simbólico, otro de importancia política. El 24 de marzo el presidente Néstor Kirchner pidió retirar del Colegio Militar los retratos de los dictadores Jorge Videla y Leopoldo Galtieri, y horas más tarde la Escuela Mecánica de la Armada (ESMA) fue el escenario de un acto encabezado por el presidente en el cual se formalizó la creación del futuro Espacio para la Memoria y la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos. En esa jornada, además de pedir perdón por el silencio por parte del Estado[3], Kirchner abrió las puertas de la ESMA a los representantes de organismos de derechos humanos para que recorrieran el predio. Al hacer la pregunta sobre qué memoria hace inteligible este film, sugiero dos caminos para abordar el análisis: uno concentrado en términos estéticos y el otro a nivel temático; desde ya, mi interés radica en este último.

Como señaló el crítico Luciano Monteagudo, la irrupción de Agresti resultó ser "una bocanada fresca en el acartonado panorama del cine argentino", pero su cine poco a poco se fue volviendo cada vez más parecido a aquellas películas de las que se diferenciaba. Así, mientras que en los films anteriores sobre la temática el abordaje resultaba más bien implícito, apoyado en la puesta en escena –como una cuidada fotografía en blanco y negro–, esquivando los estereotipos y frases hechas, *Un mundo menos peor* se construye "a partir de una serie de clichés melodramáticos y de personajes estereotipados que buscan ostensiblemente la conmiseración del espectador" (Monteagudo, 2004). En consonancia con ello, quizá la herramienta más utilizada en este film es el diálogo, volviéndose los parlamentos absolutamente explicativos y evocadores de ideales abstractos; así, al optar por esa dirección estética, el film de Agresti puede ser emparentado más con las características del cine argentino de la década de 1980 que con el del Nuevo Cine Argentino.

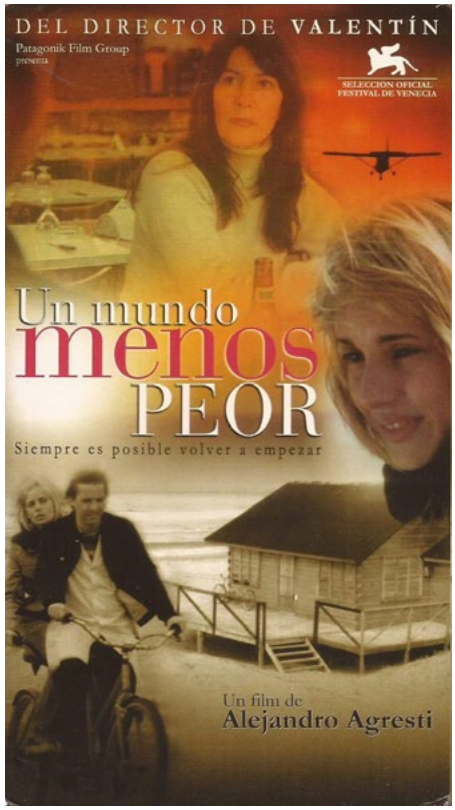
La película sigue a Isabel y sus hijas Leticia y Beba en su viaje a la ciudad balnearia de Mar de Ajó para buscar a Cholo, el padre de la hija mayor. En el transcurso de la historia, nos enteramos de que Cholo fue un detenido-desaparecido durante la dictadura, más tarde puesto en libertad. A causa del trauma que esto le generó se escapó a la ciudad balnearia, y abandonó a su mujer y a la hija a la que nunca conoció. Una vez instalado allí, se dio una nueva identidad como panadero: para el pueblo, su mujer e hija murieron en un accidente. El encuentro no será sencillo, Isabel padece de cáncer y le transfiere el peso de la tarea a su hija. A esta trama principal –profundizando en el melodrama– se suman un profesor de música bonachón e idealista, un amigo de Cholo que quiere aprender a pilotar un avión, un niño simpático que tiene problemas en la escuela y en su casa, el padre de este niño, que es

3 La frase exacta fue "Vengo a pedir perdón por parte del Estado nacional por la vergüenza de haber callado durante veinte años de democracia tantas atrocidades"; dicho discurso generó polémica debido a la no mención del trabajo de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) o el Juicio a las Juntas. Véase Lvovich y Bisquert (2008: 82).

piloto de avión, alcohólico y veterano de la Guerra de Malvinas; y también encontramos a las mujeres del pueblo que chismean, repitiendo, en cierto sentido, el "por algo será" de la dictadura.

Los personajes funcionan así como estereotipos que profundizan en el melodrama: la madre enferma de cáncer hace que toda la tarea resulte aún más angustiosa; Cholo se queda inmóvil ante el encuentro con los fantasmas del pasado –no se cansa de expresar verbalmente que "tuvo miedo"–, el piloto alcohólico pide no ser despreciado ya que él "se jugó" por su país, el maestro de música recurre a frases melosas –como "tratemos de hacer un mundo menos peor"– con el fin de dar ánimos a Leticia. Respecto al pasado de sus padres, ella tiene una visión aséptica y romántica: hacían proyecciones en las villas y afirma que tenían ideales, querían un mundo mejor; a todo esto se debe sumar una apelación en exceso a la música extradiegética que no hace sino acrecentar el melodrama. Así, el trauma de la desaparición-aparición, y lo que implica ello en el seno de una familia, queda expuesto de forma exigua a partir de frases hechas y a causa del recurso afectivo-efectista, sin alcanzar a desarrollar formas de trabajar dicho trauma. De este modo, el film intenta conmover los sentimientos del espectador antes que generar estrategias de activación de memoria como lo había hecho Agresti en los films anteriores.

El segundo camino que sería posible tomar, el temático, posee diversos niveles que hacen el film interesante. Es verdad que lo político aquí queda desplazado, la apelación a lo melodramático lleva a despolitizar todas las aristas del film; incluso al presentar al veterano de Malvinas como una víctima que se encuentra en el mismo nivel que Cholo, el film transita por lo políticamente correcto, con lo que Agresti esquiva así una posible toma de posición. Pero como contrapartida se podría también pensar que no todos los hijos de desaparecidos, al hacerse mayores, siguieron el camino de sus padres o recuperaron su militancia. Existe quizá un imaginario en torno a esta figura que en parte el cine, sobre todo el documental, se ha encargado de construir. ¿Por qué no pensar, entonces, una joven mujer que no coloca en esos términos la figura paterna? Esto queda claramente expresado en la carta que Leticia escribe a su padre, donde afirma que nunca le va a preguntar sobre el pasado. Bien se podría decir que este personaje no ha dimensionado el pasado de sus padres; sin embargo, la apatía y el desinterés por la política es una marca generacional del personaje de Leticia –eso Agresti lo supo retratar en *Buenos Aires Viceversa*–, ya que no debemos olvidar que ella creció durante la década de 1990.



Un mundo menos peor **(Alejandro Agresti, 2004)**

Siguiendo a Susan Suleiman (2006), se puede afirmar que Leticia pertenece a una generación 1.5. Es decir, no nació luego de los hechos ni tampoco antes sino durante: muy chica cuando fue el golpe, ya una niña al caer la dictadura. Por lo tanto, remarco la caracterización, que

quizá peque de ingenua, que hace Agresti de los jóvenes que empiezan a interesarse por el pasado reciente; así, Leticia es una mujer que recién empieza a elaborar la historia de sus padres; recién se anima a preguntar y a confrontar. Es así como *Un mundo menos peor* puede ponerse en diálogo con films como *Historias cotidianas* (Andrés Habbeger, 2001), *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000), *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003), *H.I.J.O.S.: El alma en dos* (Carmen Guarini, Marcelo Céspedes, 2002) o *Nietos: identidad y memoria* (Benjamín Ávila, 2004), pero a diferencia de estos documentales, Leticia no se asume como hija de desaparecidos o de militantes. En esa línea, en el film de Agresti no hay recuerdos de militancia ni críticas hacia ella; el deseo de Leticia es recuperar a Cholo ante todo como padre, pero en la voluntad por volver a ser familia se expone un posible choque de generaciones en relación al pasado. Al mismo tiempo que Leticia reclama a sus padres que se hagan cargo de su propia historia, ella comienza lentamente a tomar conciencia sobre la historia tanto de sus padres como la suya, ubicándose así en una determinada posición generacional. Sin embargo, lo arriesgado de la propuesta de Agresti es que ese choque pueda finalizar en olvido, ya que el reclamo de Leticia lleva implícito el germen de la reconciliación: olvidar el pasado.

De este modo, el final queda abierto sin respuesta a todos los interrogantes. Antes de partir de la ciudad, creyendo que fracasaron en su misión, las mujeres se encuentran cenando en un restaurante; detrás del gran ventanal aparece Cholo, quien las mira con un gesto de ternura. Con ese plano final, el film parece resolver el conflicto en términos afectivos pero dejando abierta la pregunta en torno a cómo Leticia volverá a tener un padre; quizá con el tiempo ella revindique la militancia paterna, quizá la pregunta que prometió no preguntarle se la haga.

Esta pregunta, en cierto sentido, se irá respondiendo de forma extracinematográfica a partir de los sucesivos años, ya que en el transcurso de esta ola memorialística no sólo se harán más películas sobre el tema, sino que este será abordado y debatido desde otras producciones culturales. En ese devenir, uno de los ejes centrales radicará en poder discutir en forma pública la militancia, aquello que en este film se encuentra vedado[4], y que para principios de esta ola memorialística aún era difícil de pensar o de nombrar en los films de ficción.

Andrés no quiere dormir la siesta

Para la fecha de estreno del film de Andrés Bustamante, lo recordable en esta ola memorialística ensanchó su contenido. En el campo académico se consolidó la historia reciente como perspectiva analítica (Franco & Levín, 2007), y luego de la conmemoración por los treinta años del golpe las políticas oficiales se reforzaron con la apertura de diversos sitios de memoria y, sobre todo, la reapertura de los juicios a los exrepresores. Asimismo, las investigaciones –tanto judiciales como académicas– comenzaron a mirar de manera más compleja las relaciones entre sociedad civil y dictadura, popularizándose así el término "Dictadura cívico-militar". Esta perspectiva no implica inculpar a la "gente común" las causas del golpe, sino estudiar cómo la sociedad civil se posicionó de forma heterogénea ante este, a la vez que analizar el apoyo empresarial, político y mediático al Proceso. En esa dirección, una de las discusiones nodales se relaciona con el terror y la convivencia con este en la cotidianeidad.

4 Quizá uno de los antecedentes inmediatos sea *Garage Olimpo* (Marco Bechis, 1999), film de ficción donde se representa la militancia en forma múltiple: ya sea en el trabajo de bases como en la opción armada.

Andrés no quiere dormir la siesta **(Daniel Bustamante, 2009)**

Andrés no quiere dormir la siesta puede ser pensada desde esa perspectiva. El film nos presenta la historia de Andrés, un niño de ocho años de edad, que luego de la muerte de su madre en un accidente debe ir a vivir con su padre y su abuela Olga[5]. En vez de dormir la siesta, el niño desobedece las órdenes, pasando las tardes jugando en la vereda con sus amigos y conviviendo en su cotidianeidad con el horror de la dictadura. Sin duda, la fortaleza del film radica en la perspectiva que adopta: el punto de vista de un niño quien a pesar de su edad presiente tanto el horror procesista como la reorganización social; de este modo, la película de Bustamante adopta la estructura de una película de *coming of age*, de crecimiento, siguiendo así tanto el desarrollo físico de Andrés como su toma de conciencia a lo largo de un año.

Al análisis de la película puede ingresarse desde diversos flancos, pero sugiero que en el epicentro puede ser encontrado el terror como tema, ya que cada arista lleva, en última instancia, hacia allí. El tópico no es presentado en forma explícita, sino que la adopción del punto de vista de Andrés como modo para narrar el film permite moderar su presentación. Ello no significa que la película sea ingenua sino lo contrario; la estética infantil de los separadores –el aviso de los cambios de estaciones hechos como dibujos escolares– funciona a modo de ejemplo para comprobar de qué manera conviven ambas perspectivas –la inocencia infantil con el terror–, y es en la combinación de ambos donde se producirá la transformación de Andrés: sintiendo el terror, primero; generando terror, después.

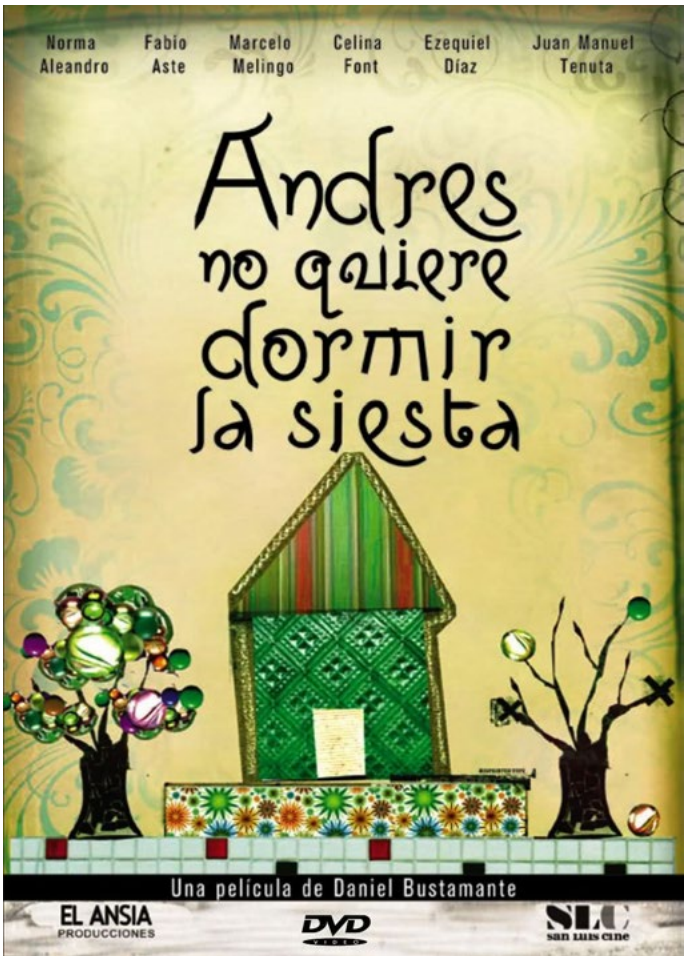
El plan del régimen militar fue transformar a la sociedad bajo una lógica que puede ser denominada "transformacional" (Garretón, 1992: 16), sustentándose en el terror con el objetivo de desactivar y

5 Este personaje es interpretado por Norma Aleandro, quien había sido la protagonista de *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985).

desmantelar el sistema sociopolítico previo. Las herramientas para llevarlo adelante fueron el campo de concentración, la tortura y la desaparición, jugando la faz clandestina del Proceso un rol fundamental en la propagación del terror. Sin embargo, el carácter clandestino era más una retórica que una realidad, ya que, si bien desde las cúpulas procesistas negaron la existencia de dichos centros, muchos de estos fueron emplazados en los corazones de las ciudades, a la vista de todos (Calveiro, 1998). Irradiando el campo de concentración terror más allá de sus límites, los destinatarios de dicho terror no eran solamente los detenidos que estaban adentro sino también los que vivían afuera.

Al igual que hiciera *Garage Olimpo*, *Andrés no quiere dormir la siesta* plantea la proximidad del campo en su narrativa, ubicando a sus personajes como vecinos de un centro clandestino de detención. Lo que sucede adentro del campo permanece fuera de escena, sin embargo, una noche Andrés es testigo, espiando por la ventana de su habitación, de la llegada de algunos detenidos al centro. A través de las rendijas mira cómo una joven es golpeada y maltratada hasta hacerla ingresar al campo y ante sus gritos nadie acude en su ayuda. La abuela rápidamente entra en la habitación de su nieto, le cierra la persiana y le advierte que no hay nada para ver. Al día siguiente Andrés le pregunta qué sucedió, pero solo recibe evasivas de su abuela, quien afirma que lo de la noche anterior fue un sueño. Andrés, desde ya, descree de ella, y es a partir de ahí que se producirá un giro en la relación nieto-abuela: esa abuela cariñosa y cálida parece ser otra persona. Al mismo tiempo, esa secuencia es una puesta en escena de la paralización social, ya que ante ese hecho ningún vecino osa a ayudar ni a hablar luego sobre el tema: el terror permite así convivir, incluso aceptar, el horror. Aún hay más, esa convivencia, e incluso aceptación, queda establecida al "jugar" y hacer mandados a Sebastián, miembro de un grupo de tareas que de día pasa el tiempo en la calle, usando a Andrés –sin saberlo– de informante. Esa normalidad sólo parece alterar a Alfredo, pareja de la madre de Andrés y militante como ella, quien sugiere al niño tomar distancia. De este modo, si la convivencia con el horror se encuentra normalizada es debido a que terror y horror van de la mano, pudiendo existir esta convivencia "en medio de una sociedad que elige no ver, por su propia impotencia, una sociedad 'desaparecida', tan anonadada como los secuestrados mismos" (Calveiro, 1998: 147). Como se desprende de estas secuencias o de aquellas en que la familia de Nora, la madre de Andrés, limpia la casa y quema sus pertenencias, fue la sociedad toda la destinataria del mensaje procesista, utilizando el terror "para grabar la aceptación de un poder disciplinario" (Calveiro, 1998: 154).

A pesar de lo expuesto, la aceptación tácita de la dictadura no debe ser pensada exclusivamente a través del terror, sino que se debe complejizar esta perspectiva. Para ello seguiré un clásico y temprano ensayo de Guillermo O'Donnell en el cual sugirió que el apoyo no significó necesariamente apoyo político, sino que dichas actitudes son el signo del triunfo de la dictadura en su penetración capilar de la sociedad. En su investigación sobre la vida cotidiana en Buenos Aires durante la dictadura, el politólogo presenta una provocativa tesis: para implantar el orden y la autoridad –necesidad calcada de la visión autoritaria, verticalista y paternalista del régimen–, la dictadura generó un *pathos* autoritario que funcionó a nivel microscópico, dando a los que creían que tenían "el derecho a mandar" dicho derecho. El diagnóstico del Proceso aseguraba que todo el cuerpo social fue "infectado" por la subversión, llevando al caos y a la disolución de la autoridad; desde esa perspectiva, dicha infección no sólo tenía lugar en el escenario político nacional sino que cada recoveco de la sociedad se había contagiado. La reorganización nacional promovida por la dictadura te-



Andrés no quiere dormir la siesta **(Daniel Bustamante, 2009)**

nía como fin garantizar que nunca más se subvirtiera la autoridad de "aquellos que tenían la obligación de mandar" (O'Donnell, 1997: 136)[6], conduciendo a todos los ciudadanos a la obediencia y a la despolitización. De este modo, sugiere O'Donnell, si había quienes tenían el derecho a mandar –en la escuela, en los lugares de trabajo y también en la familia–, como contrapartida había quienes tenían el deber de obedecer. La dictadura generó –o liberó– un *pathos* autoritario, diversos microdespotismos, que en el seno familiar, por ejemplo, muchos padres sintieron que retomaron el mando sobre sus hijos, salvándolos, entre otras cosas, de la política y de los diversos "desvíos" sociales. Esa infantilización de la sociedad resultó ser uno de los "éxitos" del régimen de facto y es allí donde este logró adhesión. El terror generado en los padres a que sus hijos terminen muertos o desaparecidos, llevó a ignorar, a mirar hacia otro lado, justamente el sistema *desaparecedor* y el plan económico de la dictadura. Salvarse individualmente –en tanto núcleo familiar pero no como colectivo social– fue una de las condiciones de posibilidad para que la sociedad se patrullase a sí misma.

Las escenas que transcurren en la escuela pueden ser vistas a la luz de lo antes mencionado, pero, siguiendo la tesis de O'Donnell, se puede afirmar que el lugar de autoridad en el film claramente lo ocupa Olga. Con lo dicho, resulta interesante observar una transformación: en la primera parte del film el sitio de autoridad parece estar ocupado por el padre de Andrés, mientras que la abuela posee un lugar secundario, incluso comprensiva y cómplice de las travesuras del niño, pero a medida que avanza el metraje Olga parece desplazar a su hijo para ocupar ella ese rol; a contrapelo, mientras Olga se vuelve más autoritaria, Andrés adquiere mayor perspicacia y rebeldía. En esa toma de conciencia, Andrés comienza a adquirir cierta insubordinación –pasando más tiempo en la vereda con sus amigos

6 El texto original es de 1983.

o faltando a un torneo de taekuondo– y, sobre todo, adentrándose en el mundo de los adultos. Escuchará así, de boca de su abuela, que fue la política la que partió a la familia: Nora, la madre de Andrés, siempre cayó bien a Olga hasta que se metió en política; para ella, su nuera no cumplía el "verdadero" rol de madre, sintiendo que era su deber denunciar sus prácticas políticas. En opinión de la abuela, no fue su delación la que mató a su nuera sino la política y, a pesar del dolor, ella está satisfecha porque en la calle nuevamente hay respeto y ella ha vuelto a ser "Doña Olga".

En la figura de la abuela se sintetizan así dos posturas. Por un lado, aquella que entendía la política como "algo sucio", siendo esta la que trajo el caos y desestabilizó la paz familiar; por el otro, la idea de que la dictadura devolvió la autoridad a aquellos que tienen el derecho de mandar, y en ese sentido, la expresión "vuelvo a ser Doña Olga" le confiere un estatus que la abuela consideraba perdido. Ante estas dos posturas Andrés no es pasivo, cuando la abuela queda desenmascarada, este trama una represalia que acabará con la vida de esta. Este final para nada resulta descabellado ya que, en un contexto donde la violencia ha sido normalizada, Andrés la reproduce y recicla en su hogar; pero ese gesto es también un acto de rebeldía, de rechazo a su rol de mero obediente.

***Infancia clandestina* (Benjamín Ávila, 2012)**

Infancia clandestina

El primer largometraje de ficción de Benjamín Ávila puede ser pensado como el film de cierre de esta ola memorialística, si bien luego de 2012 se estrenaron nuevos títulos sobre la temática, ninguno pudo resumir como *Infancia Clandestina* el *zeitgeist* del período ni obtener su repercusión[7]. A su vez, por la propuesta narrativa que presenta, este título solo puede hacer visible y decible su trama debido

7 La película contó con el beneplácito de la crítica y del público; asimismo, fue la elegida para representar a la Argentina para la terna de Mejor Película Extranjera en los Óscar del año 2013. Es importante remarcar esto ya que uno de los productores del film es Luis Puenzo, quien ganara dicho premio en esa categoría con *La historia oficial* en 1986; en esa dirección, por su trascendencia, el film puede ser visto como *La historia oficial* de este período memorialístico.

a los marcos sociales de la memoria que guiaron la mencionada ola. Embebida de los debates académicos, de las producciones literarias y de otros films, *Infancia clandestina* nunca hubiera podido ser concebida en períodos anteriores.

El cambio de paradigma respecto a la memoria y a su gestión como políticas de derechos humanos tendrá lugar a partir del mismo discurso de asunción de Néstor Kirchner, ya que él mismo se asume como perteneciente a una "generación diezmada". Su discurso fue fundacional en, al menos, dos sentidos: por un lado para refundar la política luego de la crisis económica e institucional del 2001, y para llevar adelante esa refundación se debía crear una nueva tradición ya no arraigada en la vieja política sino en una joven e, incluso, romántica; por otro lado, la apelación y reivindicación de esa generación imprimió a su gestión ideales transformadores y continuidad con un proyecto que había sido truncado, convocando así a una nueva forma de militancia en pos de su propuesta de gobierno. De este modo, las voces que durante décadas habían circulado de forma subterránea o bien en el campo cultural, ahora eran promovidas por el propio Estado[8].

Ese cambio de época también se manifiesta en las propias producciones culturales. Desde el retorno de la democracia –sobre todo a partir de la década de 1990– hasta iniciado el siglo XXI, la voz que se escuchaba era la de los "padres". Como fuera señalado, el cambio de época significó la emergencia de un nuevo actor; así, tanto en la literatura como en el cine "los hijos ocupan un segmento particular cuyas obras revisan la historia a la vez que revindican el derecho a afianzar una voz y un espacio generacional en el marco de los debates sobre los sesenta y setenta" (Amado, 2009: 164). En sintonía con lo pensado por Ana Amado, *Infancia clandestina* es una forma de posicionarse generacionalmente por parte de Ávila y de hacer inteligibles las memorias de otros hijos de desaparecidos como él. Así, lo que Juan, el niño y personaje principal del film, vive y observa, es lo que Leticia en *Un mundo menos peor* prometió no preguntar; y mientras que antes la militancia de los 70 sólo podía ser observada por los propios militantes, *Infancia clandestina* actúa como signo de la mirada de los hijos interpelando esa militancia.

El film de Ávila se ubica en 1979, durante la contraofensiva montonera. Después de unos años de exilio Juan, de doce años de edad, vuelve con su familia a la Argentina de forma clandestina. Los padres de Juan, como también su tío, son importantes cuadros de montoneros y son buscados por las fuerzas represivas. En ese contexto, la familia adoptará identidades falsas y Juan tratará de seguir con su cotidianeidad, yendo a la escuela, haciendo amigos e incluso enamorándose, enfrentándose así a las contradicciones y la dureza de la vida clandestina. En paralelo será testigo de las actividades de los mayores, y también aprenderá a actuar en caso de peligro. Tal es así que luego del asesinato del tío, caerá sobre la casa de ellos una patota que se enfrentará con los padres; Juan y su hermana serán detenidos, siendo él el único liberado. Así, Juan quedará solo, buscando refugio en la casa de su abuela.

Si bien la película es llevada desde el punto de vista de Juan, eso no hace que el film posea un carácter naif, ya que al estar en las puertas de la adolescencia Juan se encuentra en "el medio", entre actitudes de niño y con responsabilidades de adulto, siendo esa posición la que hace a *Infancia clandestina* sugerente en varios niveles.

---

8 La emergencia de las memorias de la militancia adquirió pantalla a partir de los documentales *Montoneros, una historia* (Andrés Di Tella, 1994) y *Cazadores de utopías* (David Blaustein, 1996).

Uno de los niveles más rupturistas, y donde quizá *Infancia clandestina* va a contrapelo de gran parte de los films de ficción sobre la temática, es en la explícita adscripción política de los protagonistas: en este film se hace evidente su filiación a los montoneros, expresándola con su nombre histórico. En consonancia con ello, otro de los niveles más sensibles del film es el tratamiento de la violencia armada: resulta así importante señalar que este film es quizá el primero en el cual la opción armada es expuesta de forma explícita[9], conviviendo los personajes en su cotidianeidad con las armas. Es allí donde radica la novedad de la propuesta de Ávila: no en mostrar a los padres de Juan como unos "locos que tomaron las armas", sino explorarlos y presentarlos en el día a día. En síntesis, luego de un largo recorrido, donde la identidad política tenía que ser simbolizada, encubierta o codificada –a veces apelando al genérico "comunistas"–, el contexto memorialístico permite hacer referencia a ella sin ocultarla.

Lo recién señalado expresa también otra arista importante del film. Al ensanchar la representación de la militancia en la pantalla de ficción, *Infancia clandestina* puede desplegar de forma más penetrante –con todas sus virtudes y contradicciones– lo que Maristella Svampa denominó el *ethos* de los setenta. A la sucesión de dictaduras argentinas, ante el contexto internacional y la trascendencia del Cordobazo, "la violencia se fue dotando de una eficacidad mayor, pues ya no emergía como algo eventual"; así, este *ethos* se caracterizó por "la desconfianza en las vías reformistas y el desprecio por el sistema partidocrático" a cambio de "el compromiso revolucionario" y su "encarnación más acabada [que] fue la figura del militante político, definido por una 'mística' revolucionaria, vale decir por un compromiso que se postulaba como permanente y radical" (Svampa, 2003: 433). En esa dirección, la decisión de exhibir las armas de forma explícita no lleva a apoyar la tesis del "demonio de izquierda", sino a dar cuenta de las decisiones y acciones de quienes optaron por la lucha armada, y, en este caso particular, dado que el relato se plantea en el marco de la contraofensiva montonera, quienes pensaron en ofrecer resistencia armada contra la dictadura.

Al exhibir entonces la militancia de este modo, Ávila debe afrontar otra cuestión: la violencia. ¿Cómo mostrarla teniendo a un niño como protagonista? Justamente, al primar este punto de vista *Infancia clandestina*, puede dar una salida particular a este problema ético y estético, pudiendo pensarse la opción como "obscena". Cuando suceden las situaciones de máxima violencia, es decir enfrentamientos armados –tanto los que Juan presencia como los que imagina–, estos son mostrados a través de dibujos animados que poseen una carga de violencia pero altamente estilizados. De este modo, esas situaciones quedan tamizadas por la mirada del niño, lo que hace apenas tolerable la violencia al espectador.

Si esta decisión estética puede resultar obscena es porque la asocio con cierta infracción cultural, sobre todo aquella que busca "proteger" a los niños ante determinadas situaciones que se consideran lesivas. Para pensarlo tomo aquí la hipótesis de Ross Chambers, quien sugiere que ciertos experiencias y acontecimientos traumáticos, ya sean colectivos o individuales, que "se convierten en objeto de prácticas de testigos, tienen el estatus cultural de lo *obsceno*; y viceversa, que la categoría cultural de la obscenidad define lo que las personas experimentan como traumático" (Chambers, 2004: 23). Es importante también aclarar que en la antigua Grecia, en las tragedias, el sexo y el asesinato eran considerados inapropiados para la escena pública, produciéndose fuera de ella (*ob skena*). En esa dirección,

9 Quizá sea *Garage Olimpo* la primera en mostrar un operativo armado; sin embargo, en consonancia con lo antes apuntado, en este film se remitirán siempre a "La Organización" para denominar la adscripción política.

las animaciones en *Infancia clandestina*, al jugar con lo visible y lo velado, sugiriendo la violencia a partir de la banda sonora, funcionarían como ese espacio fuera de escena limitador de la violencia del film.

Existe también un nivel más para apreciar este film: aquel que lo pone en sintonía y en diálogo con la denominada Nueva Narrativa Argentina (NNA)[10]. Así, si *Infancia clandestina* puede desplegar los tópicos que antes mencioné se debe también a los marcos creados, tanto a nivel académico como público en general, por otras producciones culturales, especialmente películas documentales y obras literarias de hijos de desaparecidos o militantes de los 70. La NNA no debe ser pensada como un bloque homogéneo sino como una pluralidad heterogénea, y en ese contexto Elsa Drucaroff sugiere que la historia es una de sus interrogaciones constantes:

Infancia clandestina **(Benjamín Ávila, 2012)**

> *Es el efecto siniestro de una hybris heredada, casi a la manera de los hijos que en la tragedia griega saben que no tienen chance, que están marcados por las transgresiones que no protagonizaron. Y como a esos hijos, los precios por la desgracia del ayer se les presentan de modos múltiples, no evidentes, mezclados con sus propias pasiones y sus propios errores y conflictos en los mundos imaginarios que escriben* (Drucaroff, 2011: 293).

Con lo expuesto, resulta sugerente pensar *Infancia clandestina* en las interrogaciones llevadas adelante por films como *Papá Iván*, *Los Rubios* o *Historias cotidianas* o los libros *La casa de los conejos* (Laura Alcoba, 2008) o *Diario de una princesa montonera* (Mariana Eva Pérez, 2012)[11]. Estas obras presentan una especie de aporía que oscila entre la reivindicación y crítica tanto de sus padres como de los discursos creados alrededor de ellos; a su vez, estas obras son intentos de adquirir una voz

10 Siguiendo a Elsa Drucaroff, la Nueva Narrativa Argentina hace referencia a la ruptura y la discontinuidad. Dicha tendencia puede ser comprendida también como "narrativa de las generaciones de postdictadura", siendo ese factor histórico uno de los determinantes de la ruptura estilística y temática (Drucaroff, 2011).

11 El blog que dio como resultado el libro, la autora lo comenzó en 2009.

propia –dejar de ser el/la hijo/a de…– y a la vez formas de tender puentes memorialísticos con el pasado,´ así como también llevar adelante sus propios duelos. En ese marco, *Infancia clandestina* no construye a los padres como héroes ni tampoco demoniza o revindica la lucha armada; sin embargo, y si en *Andrés no quiere dormir la siesta* en lo cotidiano se discute cómo rechazar la política, en *Infancia clandestina* hay una reafirmación del compromiso militante pero desde una perspectiva particular: exponiendo tanto los deseos como las contradicciones de la militancia. Finalmente, si uno de los tópicos en esta tensión generacional es la relación entre paternidad y militancia, que en ocasiones se han planteado como excluyentes –como en el caso de Leticia, quien pide un padre antes que un héroe, o en el caso de *Papá Iván*, que si bien comienza pidiendo un padre vivo antes que un héroe muerto, termina comprendiendo la imposibilidad de su reclamo–, *Infancia clandestina* no pone esto como una contradicción sino como una confirmación: el binomio maternidad/paternidad y militancia puede ser incomprendido por quienes no lo transitan pero no para quienes lo viven.

A modo de cierre

En el presente escrito analicé tres películas producidas en el marco de una ola memorialística particular: aquella en que la memoria de la última dictadura militar pasó a ser una activa política de Estado. Los títulos permitieron reparar en torno a lo recordable de cada época, notando qué lejos está de ser un bloque homogéneo sino una constante construcción. A su vez, resultó importante remarcar el diálogo generado entre el cine y otras producciones –culturales, académicas– así como también los discursos oficiales; de este modo, el cine no actúa ni produce discursos memorialísticos en soledad sino que se alimenta de, y retroalimenta las referencias sobre el pasado. En ese sentido, el cine resulta ser un importante vector de memoria ya que en su puesta audiovisual logra, a partir de la activación de la imaginación, dar cuerpo, inteligibilidad, a los relatos y perspectivas sobre el pasado.

Además de tener como protagonistas a niños o jóvenes que fueron niños durante la dictadura, los tres films se concentran en presentarnos a familias: ya sea para elaborar los efectos del genocidio dictatorial o para mostrarnos la vida cotidiana en tiempos de la dictadura. La presencia de esta generación –niños que en la actualidad, es decir en la ola memorialística, ya son jóvenes o adultos– es otra de las distinciones de las producciones del período analizado.

Siendo la "cuestión política" uno de los ejes de discusión en torno a la representación de la dictadura en el cine, resulta también sugerente observar en estas tres producciones cómo dicho eje pasa de lo rechazado a lo admitido. No se trata aquí solamente de observar cómo era pensado lo político durante la dictadura –como algo que no se debía indagar como en *Un mundo menos peor* o como algo "sucio" tal como se vio en *Andrés no quiere dormir la siesta*–, sino también a los límites de lo representable en cada período; así, si *Infancia clandestina* puede dimensionar la militancia de la forma en que lo hace se debe también a los marcos memorialísticos que la habilitan.

Retomando esta idea para cerrar este texto, el film de Ávila hoy puede ser visto con nostalgia y a la vez con preocupación, ya que quizá sea el último film que logre exponer con toda complejidad ciertos aspectos de la militancia política de la década de 1970. Afirmo esto porque la Argentina se encuentra en este momento atravesando una nueva ola con destino incierto: desde la asunción de Cambiemos en diciembre de 2015, las políticas de memoria y derechos humanos han dejado de estar en la agenda gubernamental; se han cerrado dependencias estatales y programas educativos e incluso el propio presi-

dente ha vuelto a nombrar lo sucedido como "guerra sucia", nominación dada por los propios militares y que se dejó de utilizar durante la década de 1990[12]. Asimismo, funcionarios del gobierno –incluso el propio presidente– han puesto en duda la cifra de 30.000 desaparecidos, han promovido revisar las "memorias" de períodos anteriores volviendo a una explicación más próxima a la teoría de los dos demonios, y han rechazado tibiamente el fallo de la Corte Suprema que aprobó el 2x1 a represores condenados –es decir, reducción de la pena o, incluso, puesta en libertad–[13]. A partir de lo dicho se desprende que efectivamente estamos ante una nueva ola memorialística y ello también repercute en el cine: en los últimos años no ha habido producciones audiovisuales que hayan obtenido la repercusión de *Infancia Clandestina;* es por eso que remarco el carácter de clausura que este film supuso.

A pesar de, y junto a, los marcos sociales de memoria promovidos por el Estado, el cine ha ocupado un lugar fundamental en el recuerdo y conocimiento de las características y del alcance de la última dictadura militar. Las manifestaciones en contra de toda posibilidad de abrir nuevamente la puerta a la impunidad han demostrado cómo la memoria sobre el proceso se ha vuelto un valor cívico, resultando dificultosa su desactivación. En ese sentido, el cine aún conserva un lugar fundamental y una tarea primordial no sólo para mantener la memoria del pasado reciente sino para seguir indagándolo, para dotarlo de cuerpo e imágenes; en síntesis, haciendo inteligible algo tan frágil como la memoria.

Bibliografía

Amado, Ana (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.

Calveiro, Pilar (1998). *Poder y desaparición*. Buenos Aires: Colihue.

Chambers, Ross (2004). *Untimely Interventions. AIDS Writing, Testimonial, and the Rhetoric of Haunting*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Drucaroff, Elsa (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.

Franco, Marina & Levín, Florencia (comps.) (2007). *Historia reciente*. Buenos Aires: Paidós.

Garretón, Manuel (1992). Fear in Military Regimes: An Overview, en Corradi, Juan, Weiss Fagen, Patricia & Garretón, Manuel (Eds.), *Fear at the Edge* (pp.13-25). Berkeley: University of California Press.

Kriger, Clara (1994). La revisión del proceso militar, en España, Claudio España, *Cine argentino en democracia 1983/1993* (pp. 55-67). Buenos Aires: Fondo Nacional de la Artes.

Lvovich, Daniel, & Bisquert, Jaquelina (2008). *La cambiante memoria de la dictadura*. Buenos Aires: UNGS/Biblioteca Nacional.

Monteagudo, Luciano (2004). Demasiadas historias. *Página/12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-41687-2004-09-30.html>, (28/05/2017).

O'Donnell, Guillermo (1997). Democracia en la Argentina. Micro y Macro, en O'Donnell, Guillermo, *Contrapuntos* (pp. 133-146). Buenos Aires: Paidós.

Peña, Fernando Martín (2003). *Generaciones 60/90*. Buenos Aires: Malba.

Rousso, Henry (1991). *The Vichy Syndrome. History and Memory in France since 1944*. Cambridge: Harvard University Press.

Rousso, Henry (2002). *The Haunting Past: History, Memory, and Justice in Contemporary France*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

---

12 Véase <http://www.infobae.com/politica/2016/08/10/22-definiciones-de-macri-en-su-entrevista-en-buzzfeed/> (28/05/ 2017).

13 Este fallo fue condenado por un amplio sector tanto de la sociedad civil como política, teniendo lugar en todo el país grandes marchas de repudio. Véase <http://www.lanacion.com.ar/2x1-t60023> (28/05/2017).

Suleiman, Susan (2006). *Crises of Memory and the Second World War*. Londres: Harvard University Press.

Svampa, Maristella (2003). El populismo imposible y sus actores, 1973-1976, en James, Daniel (Ed.), *Nueva Historia Argentina. Tomo IX* (pp. 381-438), Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Zarco, Julieta (2016). *Treinta años de cine, política y memoria en la Argentina, 1983-2013*. Buenos Aires, Biblos.

Autor

Lior Zylberman es doctor en Ciencias Sociales (UBA), magíster en Comunicación y Cultura (UBA) y licenciado en Sociología (UBA). Es investigador del CONICET, investigador del Centro de Estudios sobre Genocidio (UNTREF) y profesor de posgrado de la UNTREF. Asimismo, es profesor titular de Sociología en la carrera de Diseño de Imagen y Sonido (FADU–UBA). Actualmente lleva adelante una investigación sobre la representación de los genocidios en el cine.

Fecha de recepción: 02/06/2017 Fecha de aceptación: 02/07/2017

El documental sin fin: filmar al desaparecido

WILLIAM R. BENNER

El documental sin fin: filmar al desaparecido

Desde comienzos de los 2000, los hijos de desaparecidos han utilizado el cine para cuestionar lo que significa desarrollar una cultura de la memoria en espacios donde el terror fue llevado a cabo como parte de una política de Estado. Este artículo se centra en las producciones cinematográficas recientes de la generación de la posdictadura para analizarlas desde una perspectiva que combina nociones de estudios de la memoria con el análisis de técnicas cinematográficas. El documental performativo *Los rubios* (2003) de Albertina Carri se puede ver como el precursor de un giro narrativo respecto de una narrativa institucional sobre los derechos humanos, dentro de la cual el cine documental constituía una herramienta socio-política en la Argentina de la posdictadura. Carri desequilibra la objetividad del género del cine documental y, lo que es más importante, afronta las implicaciones éticas de participar en una política de la memoria. Este filme abre la posibilidad de que otros directores de la posdictadura respondan a la necesidad de explorar las consecuencias inmateriales producidas por la desaparición. Acudiendo a este llamado, el cineasta de la posdictadura Jonathan Perel documenta en *El predio* (2010) la transformación de un antiguo campo de concentración (la Escuela Superior de Mecánica de la Armada [ESMA]) en un espacio donde la memoria es ejercida de manera performativa. A través de su enfoque en la materialidad de este espacio, Perel examina las inevitables limitaciones de una cultura de la memoria y postula que el edificio ESMA sigue siendo un espectro de terror. El presente trabajo analiza la manera en que ambos directores estimulan la imaginación de la audiencia para que tanto los cineastas como el público puedan reflexionar sobre la dimensión performativa del documental en la producción y en el consumo de memorias traumáticas.

Palabras clave: cine argentino; hijos de los desaparecidos; estudios de memoria; estudios de posdictadura; literatura de derechos humanos.

The Endless Documentary: Filming the Disappeared

Since the early 2000s, the children of the disappeared have utilized film as a means to question the significance of developing a culture of memory in spaces where terror was carried out as a politics of the State. This article focuses on the recent cinematographic productions of the post-dictatorship generation in order to analyze them from a perspective that combines notions of memory studies and the analysis of cinematographic techniques. Albertina Carri's performative documentary film *Los rubios* (2003) can be seen as a precursor to a narrative shift that departs from an institutional narrative about human rights which defined documentary film as a socio-political tool in post-dictatorship Argentina. Carri destabilizes the objectivity of the documentary film genre and more

importantly, confronts the ethical implications of participating in memory politics. The film invites the possibility for other post-dictatorship filmmakers to respond to the necessity of exploring the immaterial consequences produced by disappearance. Turning to this call, the post-dictatorship filmmaker Jonathan Perel documents in *El predio* (2010) the transformation in 2007 of the former concentration camp Escuela Superior de Mecánica de la Armada (ESMA) into a memory site. Through his focus on the materiality of this space, Perel examines the inevitable limitations of a memory culture and postulates that the ESMA building continues to be a specter of terror. The present work analyzes the manner in which both directors stimulate the audience's imagination so that both can reflect on the role of the performativity of documentary film in the production and consumption of traumatic memories.

Key Words: Argentinian Cinema; Children of the Disappeared; Memory Studies; Post-Dictatorship Studies; Human Rights Literature.

La cultura de la memoria

En la primera década del presente siglo, las organizaciones de derechos humanos en Argentina como Madres de la Plaza de Mayo e Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S.) empezaron a desarrollar una cultura de la memoria que promovía la protesta pública y conectaba los problemas contemporáneos de desempleo, pobreza y hambre con las mismas injusticias contra las cuales habían luchado quienes fueron desaparecidos durante la última dictadura (1976-1983)[1]. Como explica Jessica Stites Mor en *Transition Cinema: Political Filmmaking and the Argentine Left since 1968* (2012), durante los primeros años de esa década, las comunidades *grassroots* de cineastas crearon una máquina narrativa y establecieron un vocabulario simbólico a partir del archivo de imágenes emblemáticas relacionadas con el pasado traumático. Dentro de este marco, el modo testimonial expone la fragilidad de la verdad objetiva y la dificultad de establecer un vínculo entre los fracasos del pasado y los del presente (Stites Mor, 2012: 154). Jens Andermann nos recuerda en su *New Argentine Cinema* (2012) que por esos años el tema más popular del documental argentino era el desaparecido y los hijos de los desaparecidos (107). Sin embargo, en esa misma década, emergen otras perspectivas, las de los hijos de los desaparecidos que habían alcanzado la edad adulta y, en varios casos, formado familia. Estos hijos, conocidos como "la segunda generación", se alejan de su condición de portavoces de la narrativa institucional de los grupos activistas y esbozan una nueva búsqueda. La segunda generación comienza a hacer documentales para compartir vivencias personales sobre el legado del terrorismo de Estado, con el fin de cuestionar la ideología política de la generación de sus padres y declarar su individualidad. Esa nueva narrativa produce un choque con el activismo de los años 90 que había dirigido su energía hacia la producción de una narrativa de recuperación de la verdad y la justicia para denunciar los crímenes de los antiguos represores. Filmes como *Papá Iván* (2000) de María Inés Roqué, *(H) Historias cotidianas* (2001) de Andrés Habegger y *M* (2007) de Nicolás Prividera son documentales de cineastas de la segunda generación que plantean un debate sobre las circunstancias responsables de la desaparición de sus padres. Todos ellos son conscientes de las limitaciones de la memoria y de la capacidad del documental de representar el duelo. El presente artículo examina las limitaciones del testimonio y del documental en sus esfuerzos para verbalizar la catástrofe de la desaparición, así como la praxis de técnicas cinematográficas no convencionales en los filmes *Los rubios* (2003) de Albertina Carri y *El predio* (2010) de Jonathan Perel para recapacitar sobre la performatividad del modo testimonial y de la producción artística del documental.

Albertina Carri contribuye a redefinir la expresión artística de la cultura de la memoria con el filme *Los rubios*. Con su documental ficcionalizado, Carri expone las limitaciones de una cultura de la memoria que hasta entonces insistía en la búsqueda de la verdad y la justicia mientras ignoraba o censuraba la necesidad individual de procesar el duelo. El filme de Carri despliega un uso estratégico del amateurismo al combinar técnicas documentales y técnicas del cine de ficción para crear un documental performativo (Nichols, 2010: 172; Bruzzi, 2006: 154) que permite al espectador interpretar los espacios de trauma a través de la imaginación. A diferencia de estudios anteriores que hablan de

1 El grupo de derechos humanos Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S.) es más conocido por desarrollar el escrache, una *performance* pública que revelaba a los antiguos represores, denunciándolos frente a sus propias casas (Kaiser, 2005: 187; Ros, 2012: 28-29).

la performatividad del filme, este artículo se centra en la *performance* corporal de la actriz y el equipo de rodaje. El uso amateur del testimonio señala no solo las limitaciones intrínsecas del lenguaje para expresar una memoria de manera auténtica, sino que también expone la presencia de la cámara y del equipo del rodaje como una intrusión que contamina cualquier intento de documentar la realidad y sus hechos. El objetivo de *Los rubios* es forjar una comunidad alternativa. Esta nueva comunidad, o nueva cultura de memoria, no ignora necesariamente la urgencia del reclamo por la verdad y la justicia; más bien, cambia el enfoque para centrarse en la importancia de examinar las verdades subjetivas, contradictorias e inexplicables que se esconden en los espacios en los que el trauma fue vivido.

En *El predio*, Jonathan Perel ofrece sus propias interpretaciones del trauma asociado con la desaparición. Hasta la fecha, no se ha hecho un estudio comparativo que se centre en el tratamiento performativo del testimonio en *El predio* y *Los rubios.* En cambio, la transmisión vertical o intergeneracional de memoria en la posdictadura es un tema más estudiado. La segunda generación depende de posmemorias para construir memorias coherentes sobre el pasado traumático[2]. La importancia de las posmemorias para la segunda generación es problemática porque son memorias que no están basadas en la experiencia, sino que son transmitidas a una generación más joven a través de testimonios de aquellas que pasaron por los eventos traumáticos. De acuerdo con Susana Kaiser (2005), Ana Ros (2012), Cecilia Sosa (2014), Nancy Gates-Madsen (2016) y otros críticos, el diálogo horizontal dentro de la generación posdictatorial es fundamental para el futuro del activismo en Argentina. Como Albertina Carri, Jonathan Perel no ofrece respuestas definitivas. *El predio* es una invitación al espectador a debatir las implicaciones de producir y consumir la memoria en los cimientos de la Escuela de la Mecánica de la Armada (ESMA), un antiguo campo de concentración. Perel pregunta: ¿cuáles son las consecuencias de convertir un espacio de terror (inhóspito por definición) en un lugar hospitalario donde una comunidad pueda promover la convivencia, la verdad y la justicia? El filme utiliza un *collage* de tomas estáticas y saltos de imagen (*jump cuts*) que revelan fragmentos de conocimiento anacrónico. Este artículo argumenta que ambos documentales iluminan la performatividad de la transmisión horizontal de la memoria, que funciona como prisma para analizar específicamente la construcción y el mantenimiento de una cultura de la memoria que habla de y por el desaparecido.

Hacia una praxis de documentar lo inexplicable

La memoria colectiva provee una comunidad en la cual los individuos puedan compartir sus memorias dolorosas[3]. Aun así, siempre existe el riesgo de que estas instituciones de memorias produzcan

2 El término posmemoria surgió inicialmente en el campo de los estudios de memoria en los Estados Unidos en la década 80 para explicar la experiencia de la generación de hijos de los supervivientes del Holocausto. De acuerdo con Marianne Hirsch (2008), la posmemoria está constituida por memorias construidas de fragmentos de información, principalmente provenientes de memorias primarias de las generaciones que sobrevivieron al evento traumático (Hirsch, 2008: 103). La socióloga argentina Elizabeth Jelin ha incorporado el término para estudiar los eventos postraumáticos de la última dictadura argentina. Sin embargo, el término posmemoria no es universalmente aceptado. La crítica Beatriz Sarlo considera el uso de "post" innecesario porque la memoria en sí es vicaria. Sarlo cree que este término es parte de un giro subjetivo en la investigación académica que despolitiza la memoria, al enfatizar la subjetividad y la experimentación individual dentro del uso del testimonio (Szurmuk, 258-60). Este artículo no entra en el debate sobre el uso del término posmemoria, sino que examina la importancia de su función para distinguir entre memorias que son vividas y memorias que son reconstruidas con la ayuda de los demás.

3 Véase: Nora, 1989; Halbwachs y Coser, 1992; Olick, 1999; Cerruti, 2001; Calveiro, 2005; Robben, 2005; Bonaldi, 2006; Crenzel, 2011; Ros, 2012; Sosa, 2014; Gates-Madsen, 2016.

una versión del pasado que ignora los testimonios desemejantes y, por consecuencia, genera lectores pasivos (Olick, 1999: 335, Jelin, 2001: 54-56, Kaiser, 2005: 10). Recordar el trauma puede ser especialmente exigente. La víctima puede obrar bajo la incesante compulsión de repetir la memoria traumática hasta que la memoria deje de estar en el pasado e invada perniciosamente el presente (Gordon, 2008: 45-50). En su libro *Los trabajos de memoria*, Elizabeth Jelin argumenta que los individuos deben aprender a lidiar con estas repeticiones de memorias dolorosas para lograr participar en el presente colectivo (2001: 58-68). Al mismo tiempo, la memoria colectiva muestra una tendencia hacia la superación de estas repeticiones en su afán de promover el debate intergeneracional activo (Ros, 2012: 21). En el caso de la segunda generación, Gabriel Gatti explica que, más que ocasionar un trauma individual y colectivo, la desaparición produce una catástrofe de sentido. La estabilidad de la desaparición es su inestabilidad, una destrucción continua que necesita de la habilidad de utilizar el lenguaje para describirla (Gatti, 2011: 34). Gatti identifica un gesto en ciertos textos de la segunda generación que denomina una "pirueta reflexiva", es decir, específicamente una sustitución de la política de reconstrucción de la identidad por el reconocimiento de la imposibilidad de superar la catástrofe de la desaparición. Gatti nombra filmes como *Los rubios* y *M* como textos que demuestran que el tiempo no repara a la familia dañada por la práctica sistemática del genocidio. Añadiré que, en el caso de *Los rubios y El predio,* estos textos utilizan la performatividad para interpretar (no solo hablar de) la identidad, el duelo y la función del documental.

Poco después de su lanzamiento en 2003, el filme *Los rubios* de Albertina Carri causó gran polémica en Argentina entre los organismos de derechos humanos y los círculos académicos. Por primera vez, una hija de desaparecidos desafió el uso del testimonio y el género documental como fuentes de verdades objetivas[4]. Desde el 2005, varios críticos han reconocido la manera en que el filme explora la performatividad de la posmemoria y la identidad de la segunda generación en el género documental[5]. Según Stella Bruzzi en *New Documentary*, el documental es "una negociación entre el cineasta y la realidad y en el fondo, una actuación" (2006: 154). Bruzzi fundamenta la performatividad del documental en la idea de la negación. La autora explica que el documental performativo utiliza la performatividad dentro de un contexto de no-ficción para mostrar la imposibilidad de la representación en todo documental auténtico (Bruzzi, 2006: 154). Centrándose en el cine argentino, Jens Andermann observa en *New Argentine Cinema* una tendencia a utilizar el modo performativo en los documentales recientes, para abrir una discusión pública sobre las implicaciones éticas y políticas de la construcción de una memoria colectiva (2012: 94-103). En el artículo "De lo real a la realidad: el documental de creación en América Latina", Carmen Guarini expone que los documentales que utilizan el modo

4 Mientras que muchos elogiaron a Albertina Carri por su actitud no convencional, otros –entre los cuales se incluían miembros de la generación posdictatorial– criticaron esta actitud irreverente (Kohan, 2004; Sarlo, 2005; Carri, 2007; Ros, 2012). Martín Kohan y Beatriz Sarlo interpretaron la destrucción del género documental político como una traición. Explicaron que la experimentación con el género documental negaba los esfuerzos de parte de activistas argentinos para anular las leyes de amnistía (Kohan, Sarlo, Nouzeilles, Garibotto y Gómez). Así, de acuerdo con algunos intelectuales que habían vivido la dictadura, el rol del intelectual y el artista no era poner en manos del espectador la responsabilidad de la interpretación. Más bien, los miembros de esa generación sostenían que cualquier esfuerzo artístico que representara a las víctimas de desaparición cargaba con la responsabilidad de componer con cuidado un mensaje político e instructivo que la audiencia pudiera entender fácilmente y que a su vez motivase un reclamo colectivo de justicia social.

5 La literatura sobre el impacto socio-cultural y político de *Los rubios* es extensa. Incluyo algunos estudios notables: Nouzeilles (2005), Page (2005), Aguilar (2006), Garibotto y Gómez (2006), Berger (2008), Andermann (2012), Ros (2012) y Quílez Esteve (2012).

performativo se presentan como procesos abiertos sin un mensaje completo ni respuestas definitivas, donde la audiencia tiene que llegar a sus propias conclusiones sobre las limitaciones del mundo factual. Añado estas valoraciones críticas al centrarme en *Los rubios* para examinar cómo este filme lleva a cabo desviaciones estilísticas, respecto del modelo documental político anterior, al explorar la relación entre las imágenes del pasado traumático y sus sentidos actuales.

El filme *Los rubios* insiste en una narrativa incompleta; no intenta reconstruir una representación fluida y estable de lo transcurrido. Carri desmitifica la premisa según la cual el testimonio es una fuente estable para interpretar los hechos históricos. La narrativa principal del filme es la búsqueda de información sobre la desaparición de los padres de la cineasta y, en este aspecto, se asemeja a un documental tradicional sobre los desaparecidos y la segunda generación. Sin embargo, esta investigación se encuentra constantemente interrumpida por una *performance* del amateurismo. Por ejemplo, Carri excluye ciertas técnicas convencionales del documental como el uso de la toma de primer plano que ayuda a establecer una conexión emocional e íntima entre el sujeto filmado y el espectador. Carri no instruye ni provee información en subtítulos debajo de las figuras de los entrevistados. De hecho, los testimonios que describen a Roberto y Ana María Carri se oyen en el fondo mientras la actriz que representa a Albertina Carri, Analía Couceyro, aparece en primer plano trabajando en "su" filme (Ros, 2012: 43). Además, *Los rubios* incluye varias escenas donde el equipo de rodaje practica y filma varias tomas de la misma escena mientras conversa sobre cómo capturar la mejor toma. En una escena en particular, la actriz explica el momento traumático en que la policía militar secuestra a Albertina, entonces una niña de tres años, y su familia. Este testimonio se caracteriza por su estilo monótono pero improvisado a la vez: como es filmado varias veces, cada versión difiere un poco de la anterior. Estas técnicas corresponden a lo que identifico como una estrategia de amateurismo que

***Los rubios* (Albertina Carri, 2003)**

señala la naturaleza subjetiva del recuerdo y el fracaso del lenguaje para describir el horror de la desaparición. Este procedimiento permite a Albertina Carri evadirse del rol debilitante que la segunda generación está obligada a asumir: el de ser víctima viviente que traduce y revive el duelo dentro del filtro de un discurso oficial mantenido por el Estado y los grupos de derechos humanos.

***Los rubios* (Albertina Carri, 2003)**

El rechazo de la representación institucional del hijo de desaparecido adquiere forma mediante una *performance* corporal en las tomas "descartadas" del testimonio. La primera muestra a un miembro del equipo usando la mano y un cuaderno como una claqueta. Los gestos de la actriz indican el fracaso del lenguaje para describir el momento traumático. La decisión de la directora de usar estas tomas descartadas enfatiza el tratamiento amateur de "su" testimonio personal, mediante el cual desafía la noción de que el género documental pueda proveer al espectador una verdad completa y objetiva para lograr la justicia. *Los rubios* intenta ir más allá del duelo y muestra el goce de filmar por filmar.

La incorporación de técnicas cinematográficas propias de una película de ficción orienta la conversación hacia las consecuencias visibles y materiales de la desaparición. La serie de escenas de planos fijos con personajes y muebles Playmobil evoca de manera llamativa la alegría de la vida familiar al tiempo que ofrece una recreación fantasmal de las consecuencias reales de la práctica sistemática del genocidio. Desde la perspectiva de una niña, la desaparición es equivalente a una abducción extraterrestre. La elección de la directora de usar el laborioso plano fijo alude a la naturaleza repetitiva del luto, al progreso trabajoso de interpretar el trauma y a la importancia de construir una respuesta ejemplar al vacío creado por la desaparición. Albertina Carri urge a la segunda generación para que forme comunidades que posibiliten el proceso creativo necesario para interpretar el luto. De acuerdo con Laia Quílez en "Postmemorias airadas. Enojo, duelo e imaginación en *Los rubios* y en *M*", en *Los rubios* "la imagen y el texto escrito vienen inextricablemente ligados", y esta conexión produce un documental contaminado con una narrativa ficcional (2012: 128). Dialogando con esta interpretación, añado que la *performance* corporal de las escenas Playmobil produce un montaje de citas que invita a un retorno del espectro.

Hacia el final del filme, Albertina Carri y su equipo de rodaje regresan al sitio del trauma, el barrio de Morón. Albertina, la actriz, lleva una peluca rubia y narra con voz *over* que los hijos de los desaparecidos se quedaron "en el medio, heridos, construyendo sus vidas desde imágenes insoportables". Esta escena termina con la actriz caminando de espaldas a la cámara, evocando un futuro hacia una transformación de la identidad y del entendimiento. Este gesto desafiante de no reproducir la herida de una manera predecible o ya codificada es repetido más adelante en el campito. Estas escenas aluden a la necesidad de crear una nueva praxis para representar espectros del terror. El espacio y la comunidad abiertos en el proceso de rodar son un espacio imaginativo y productivo que Carri asocia con la imaginación no alte-

rada de la niñez. La cineasta rompe con los efectos institucionales debilitantes que niegan a los hijos de los desaparecidos el derecho a producir su propia interpretación del pasado traumático y, de esta manera, anticipa lo que algunos críticos llamaron un fracaso de la memoria institucional. Al no poder realizar ni compartir esta interpretación individual, esta nueva generación se vuelve víctima de una cultura de la memoria que fuerza la reproducción del luto sin reflexionar críticamente acerca de los impactos individuales.

Para una praxis documental hacia los antiguos espacios de terror

Jens Andermann observa una tendencia reciente que consiste en usar espacios urbanos para abordar distintos tipos de crisis (2012: 30)[6]. En *Los rubios* el espacio urbano es el ambiente en el cual una hija de padres desaparecidos confronta una política de la memoria que es, para ella, restrictiva. La película localiza esta confrontación en el contexto traumático de la casa antigua en el barrio Morón. En el espacio urbano donde sucedió la desaparición de sus padres, Carri se sirve del equipo de rodaje para negociar con su actuación entre la realidad y la memoria. Además la corporalidad de esta *performance* anticipa lo que Nancy Gates-Madsen ha nombrado el *"memory boom fallout"* para referirse al período 2003-2015 en el cual los organismos de derechos humanos y estatales definieron quién tenía acceso al habla y censuraron los silencios productivos que son indispensables para efectuar el duelo (Gates-Madsen, 2016: 25; Sosa, 2014: 11; Ros, 2012: 37-38). Por su parte, *El predio* de Jonathan Perel localiza una crisis de la memoria institucional en un espacio que funcionó como una máquina de destrucción generalizada. Perel decide filmar la renovación de un antiguo campo de concentración, la ESMA, que sería inaugurado en el 2007 bajo el nombre "Espacio para la Memoria y Promoción de los Derechos Humanos". Perel opta por filmar esta transición de una manera que interviene mínimamente con el sitio o el proceso de transformación para así capturar la duración real de los eventos. Sin embargo, hay elementos performativos en el documental. Bill Nichols explica una paradoja planteada por esa noción de no intervención, tal y como la moviliza Perel en su acercamiento al proceso que filma: ¿qué hace el director de un documental observacional cuando filma un evento que ocurre en un espacio que suscita mucho debate socio-político? (2010: 179). Nichols usa el documental *Triumph des Willens* (*El triunfo de la voluntad*, 1935) de Leni Riefenstahl que, sin incluir comentarios, observa unas escenas de eventos públicos masivos y desfiles del partido nazi antes de la Segunda Guerra Mundial (2010: 179-180). A la luz de esta pregunta, hemos presentado aquí una relectura del acto performativo corporal de *Los rubios* para analizar cómo el filme anticipa el exceso del habla predecible y didáctica que no permite la interpretación de los signos y los significados sobre la desaparición. Al igual que Carri, Perel intenta crear un archivo nuevo para posibilitar nuevas formas de reflexionar sobre la desaparición. Más específicamente, Perel utiliza la técnica de la no intervención para abrir la posibilidad de que los actores sociales que estén en este espacio –cuyo significado suscita controversias– tomen control del significado del espacio contencioso. En el caso de *El predio*, Perel evita la paradoja señalada por Nichols como inevitable resultado de la decisión de crear un *montaje de citas.*

En la posdictadura, la ESMA sigue suscitando controversia. En 1998, el gobierno de Carlos Saúl Menem intentó convertir el complejo en un espacio verde con ánimo de lucro (Arenillas, 2013:

6 En el capítulo "Locating Crisis: Compositions of the Urban", Andermann observa estrategias en que los cineastas usan el espacio urbano en distintos lugares en Argentina como eje para acercarse a los profundos cambios socio-económicos y culturales sucedidos a partir de la mitad de la década de los 90.

372). Esta iniciativa fue fuertemente repudiada y, con la intervención de varios organismos de derechos humanos, la ESMA fue declarada sitio de memoria en 1998. La proliferación de espacios de memoria en la primera década del milenio resultó en lo que muchos definen como una institucionalización de la memoria, que ha calcificado el entendimiento del público sobre la práctica sistemática del genocidio (Page, 2005: 38-9; Ros, 2012: 41; Gates-Madsen 2016: 25). De manera similar a Albertina Carri, Jonathan Perel intenta transmitir un conocimiento nuevo al centrarse en la materialidad de los espacios de terror. De acuerdo con María Guadalupe Arenillas, tanto Carri como Perel experimentan con el género documental para abrir una discusión que se encuentra detenida en una cultura institucional de la memoria (2013: 372). Añado que, para Carri, interpretar el espacio traumático de la casa antigua en Morón es una *performance* colectiva que requiere la colaboración de su equipo de rodaje y la participación de la audiencia para expresarla. En el caso de *El predio*, argumento que Perel intenta reactivar el trabajo de luto al involucrar al espectador con el retorno de la ESMA como espectro. Perel utiliza una estrategia de distanciamiento para cuestionar la transformación de la ESMA en un espacio de convivencia. En su libro *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia*, Georges Didi-Huberman define el distanciamiento como "demostrar mostrando relaciones de las cosas mostradas juntas y añadidas según sus diferencias. Por lo tanto, no hay distanciamiento sin trabajo de montaje, que es dialéctica del desmontaje y el remontaje, de la descomposición y la recomposición de toda cosa" (2008: 81). *El predio* usa una serie de técnicas cinematográficas, como el frecuente uso de *jump cuts* y tomas estáticas, para crear intervalos de unidad que (des)articulan nuestra percepción del edificio de la ESMA y los cuerpos que interactúan con el sitio. Este uso del distanciamiento produce un efecto de urgencia, incomodidad y confusión que alienta a la audiencia a construir una narrativa menor basada solo en huellas de memoria. Esta incomodidad en los documentales de Carri y de Perel interrumpe la formación de una noción fija de la memoria, produciendo de este modo unos hallazgos fortuitos.

El predio fue filmado entre marzo y noviembre del 2009. Consta de tomas, en su mayoría estáticas, de una duración típica de 30 segundos y empalmadas mediante *jump cuts.* El largometraje tiene como epígrafe una indicación del lugar de rodaje y la fecha pero, en contraste con esta información específica, el espectador recibe de manera fragmentaria datos que comunican el hecho de que la ESMA fue un centro clandestino de terror estatal. Es decir, el filme ofrece pocos elementos que permitan recrear memoria alguna del lugar, de las víctimas, o del evento traumático. La naturaleza fragmentaria del montaje de las imágenes y la escasez de información crean un distanciamiento audiovisual y temporal. En una entrevista con *Débordements*, Perel, que no es víctima biológica de la desaparición, describe su proceso de filmar espectros de terror:

> *Esto es lo que hacen mis películas, lo que le proponen o facilitan al espectador, es justamente una puesta en sistema que potencia el sentido, o que encuentra sentidos ocultos, o que tiene capacidad de producir sentidos nuevos, que no están cuando asistimos a la manifestación individual de esos mismos elementos* (Bortzmeyer y Nieuwjaer, 2015).

Perel establece una conexión íntima entre el director y la audiencia. Además, la promesa de no intervenir genera un espacio para que el espectador pueda participar en el proceso performativo de

"producir sentidos nuevos". La recepción de *El predio* fue positiva[7]. Pamela Colombo (2012) formula un acercamiento teórico para explicar cómo el largometraje capta momentos de conocimiento anacrónico del espacio del campo de concentración. María Guadalupe Arenillas (2013) examina la historia contenciosa de la ESMA y ve *El predio* como un contramonumento que resiste la tentación de preservar el trauma como un hecho histórico singular. En su libro *Trauma, Taboo, and Truth Telling* (2016), Nancy Gates-Madsen explica la importancia de estudiar los silencios poderosos que se han formado a raíz de la práctica sistemática de genocidio. Gates-Madsen argumenta que *El predio* se aleja del imperativo de la memoria institucional de usar el lenguaje para recuperar la ausencia de la desaparición. Propongo que tanto *Los rubios* como *El predio* exponen la construcción de ciertos espacios sobre la destrucción de otros. En *Los rubios* el amateurismo reivindica el derecho de la segunda generación, y del artista en general, a elegir memorias, de construir nuevas memorias "encima de" los espacios antiguos de terror. A Carri y su equipo, más que el espacio real y traumático de Morón, les interesa la habilidad del espacio imaginativo abierto en el filme. Es una decisión provocadora y arriesgada que estimula al espectador a pensar críticamente acerca de las intenciones del documental. Carri y su equipo celebran la fertilidad de la imaginación para producir vida a partir del espectro. En este proceso la directora demuestra su lealtad a la noción revolucionaria de sus padres de cuestionar la hegemonía. *El predio* cambia la geometría ética al hacer que el autor y la audiencia residan en un espacio de exterminio masivo, sin salida, y dentro de un vacío, desde el cual Perel logra extraer una respuesta imaginativa. Como en un *collage*, Perel no produce una narrativa explícita, sino tomas estáticas, casi fotográficas, que contienen trazos de conocimiento anacrónico donde el espectador tiene la responsabilidad de construir un significado. Lo que une los largometrajes de Carri y de Perel es una urgencia por mantener viva la discusión del legado del terror estatal y de convertir a una audiencia, hasta entonces pasiva y consumidora de productos de memoria, en productora de sentidos.

El predio no incluye entrevistas, no usa voz *over* para narrar una historia y las pocas palabras dichas están constantemente interrumpidas por un *jump cut*. En otros casos, es imposible oír la fuente del sonido diegético porque se encuentra fuera de campo. Los miembros de las organizaciones de derechos humanos que están presentes aparecen en imágenes que fragmentan sus cuerpos o no miran a la cámara. Estos encuadres sugieren una actitud indiferente hacia el proceso de filmación. Las escenas que filman las producciones artísticas esparcidas por el complejo intentan desestabilizar la noción de que la ESMA puede ser un espacio de convivencia. La exposición interactiva de Marina Etchegoyhen "Cosechar/Multiplicar" que está frente al Espacio Cultural Nuestros Hijos (ECunHi) intenta "hacer memoria y pensar un futuro. Sembrar papas, en la tierra de la ESMA. Reproducir y cosechar energía" (Perel, 2010). Pero Perel usa una serie de tomas para cuestionar la construcción de un jardín en un espacio que fue testigo de tanta muerte. La primera secuencia establece muy poco en sus dos minutos de duración. Comienza con una toma en primer plano del pasto crecido al borde del edificio, la cual sugiere que el edificio ha estado abandonado. La siguiente toma de plano largo muestra el mismo terreno con su tierra trabajada y el pasto cortado. La posterior se centra en un rastrillo y un azadón evocando la actividad con un fondo de música de rock en los altavoces. Los dos agricultores son

7 Perel menciona que tuvo mucho éxito con el público argentino que entendía mejor su intención de acotar al máximo la información (García, 2011; Bortzmeyer y Nieuwjaer, 2015).

prácticamente extradiegéticos; en la última toma ellos no reconocen la cámara y parece que al director le interesa más filmar la acción de arar. Es una secuencia que evoca una violencia latente y donde la acción de cultivar, como máquina de destrucción, produce un choque ético con la función histórica del lugar y el descubrimiento de esta destrucción en la posdictadura. Este chispazo de entendimiento se repite en las secuencias que tienen que ver con la presencia del activismo.

La segunda escena del filme observa un cartel que anuncia el presupuesto de restauración de la ESMA. El Plan de Obras para Todos los Argentinos funcionará como un archivo de memoria pública. El proyecto da crédito a la Presidenta Cristina Fernández de Kirchner por la iniciativa y provee el costo total del proyecto: 14 763 721 dólares. Perel decide filmar el letrero visto desde atrás. El signo es de una tela de plástico traslúcida y las palabras solo pueden leerse al revés. El ángulo inverso no solo cuestiona la transparencia del proyecto de remodelar la ESMA, sino que también señala el poco sentido que tiene darle un precio a lo que en realidad representa un proceso de duelo. De esta manera, Perel muestra cómo ciertos espacios construyen poderes que son capaces de destruir otros espacios. De acuerdo con María Guadalupe Arenillas, el ángulo inverso resiste la monumentalización del predio. Sugiero que el ángulo inverso y el plástico transparente señalan un encubrimiento de la evidencia que reside en las ruinas del predio, y que este encubrimiento sucede por causa de la naturaleza sustitutiva del mercado. Esta preocupación se repite en varias escenas que se acercan a las marcas del activismo en el predio renovado: los créditos de los largometrajes, un archivero abierto con la palabra "beca" garabateado, los letreros de las exhibiciones interactivas, los cuadros y las fotos del Che Guevara colocados en el suelo, el autobús escolar y las escenas de construcción. Todas estas escenas señalan la presencia de una industria estatal de derechos humanos que va a convertir el espacio de ESMA en un espacio educativo y de convivencia. Es decir, la ESMA se convierte en un producto del mercado de la memoria.

El predio **(Jonathan Perel, 2010)**

El montaje desordenado se resiste a una organización totalizante de los hechos reales y explica el título poco específico del largometraje. Por eso, *El predio* insiste en una posición menor, donde el montaje causa un desgarramiento temporal y abre la posibilidad de ver la complejidad de tiempos que están en juego en la imagen de la ESMA (Didi-Huberman, 2008). Este perpetuo vaivén temporal toma forma en este espacio entre las ruinas de la ESMA y la construcción del Espacio para la Memoria y Promoción de los Derechos Humanos. Las escenas de la construcción muestran una fascinación de la que debemos saber despertar cuando miramos las imágenes de la historia para sacar de ellas algún conocimiento nuevo. Este "predio" tiene la capacidad de ser un espacio performativo; es a la vez el sitio de la memoria y el de la imaginación. Aunque *El predio* se distancia de una documentación coherente de los hechos históricos y del presente, Jonathan Perel interviene en el largometraje en medio de este espacio fluctuante. Interpreto la presencia del director en varias escenas estáticas como un paso hacia una autocrítica del rol del cineasta que estudia el sufrimiento de otros, desviándose del puesto privilegiado de observar desde una distancia cómoda.

En *New Documentary*, Stella Bruzzi explica que "el fin del documental moderno performativo es presentar el tema de modo que al enfatizar la cámara y el equipo de rodaje alteran la situación con su intrusión" (2006: 157). *El predio* es principalmente un documental observacional pero ofrece momentos de reflexión que no figuran en un documental observacional clásico. Como en *Los rubios,* Jonathan Perel cuestiona la posibilidad de establecer o buscar una verdad fija y da prioridad a los momentos entre el cineasta, la cámara y sus sujetos, captura la tensión entre la realidad de documentar la transición de la ESMA y el artificio de filmar el edificio y renovarlo. Este juego de autenticidad se extiende a la presentación del director en su propio filme. En *Los rubios,* la audiencia sabe que hay un desdoblamiento de identidad porque la actriz informa que ella va a representar a Albertina Carri. Este no es el caso en *El predio.* Jonathan Perel no aparece en el filme, y el actor que vemos, Ezequiel Monteros, no anuncia que él vaya a representarlo. La mayoría de las escenas en las que aparece "Jonathan Perel" lo muestran en el acto del rodaje sin reparar en la cámara. En una escena, filma la proyección de su filme mientras explica fuera de campo su proyecto a un panel que está fuera de escena también. Mientras él intenta explicar su proyecto, vemos una escena que muestra árboles que casi bloquean la vista hacia un edificio que tiene un techo muy parecido a uno de los del complejo de la ESMA. Monteros explica sin dar mucha información sobre la imagen: "Ahora estoy en el proceso, entonces no sé si… una prueba experimental con otra cosa como tratar de mostrarle…" (36'19"-36'39"). Monteros es interrumpido dos veces por dos miembros del panel donde el primero le pregunta si el proyecto se filmó en Tucumán y la segunda identifica lo que vemos como la ESMA[8]. El próximo *jump cut* revela al actor que no mira a la cámara y se ve solemne. Esta defensa de "su" proyecto es performativa por las palabras dichas, que provocan un cuestionamiento de la espontaneidad del monumento filmado y la autenticidad del documental. Igual que en *Los rubios,* la performatividad de *El predio* funciona como una negación que señala el deseo de documentar los eventos factuales, a la vez que indica, con la presencia intrusiva del director, la imposibilidad de este deseo. Estos dos filmes revelan la dificultad insuperable que existe entre el mundo histórico y la técnica de reproducirlo. *El predio*, como *Los ru-*

8 En una entrevista, Oscar Ranzani explica que Perel había pensado en rodar en muchos más lugares que la ESMA. Pero, después de colaborar en una jornada sobre las políticas de la memoria, decidió centrarse en la ESMA (Ranzani, 2010).

bios, plantea una praxis hacia la construcción de imágenes originales que invitan a la audiencia a (re) llenar los huecos de sentido que el distanciamiento produce.

El predio **(Jonathan Perel, 2010)**

Conclusiones

De acuerdo con Stella Bruzzi, el documental performativo debe ser difícil de leer. Al demorar la comprensión, *Los rubios* y *El predio* invitan a un discurso horizontal con la generación de la posdictadura sobre su rol en el recuerdo colectivo de la desaparición. Mediante el desarrollo performativo del acto de rodar, Albertina Carri mezcla el espíritu experimental del cine argumental contemporáneo con el documental para crear una obra no acabada, una interpretación *por venir* del pasado traumático que es de-venir, que dialoga con el presente y exige que entendamos no solo quiénes eran los desaparecidos, sino también quiénes son los hijos de los desaparecidos. Para lograrlo, el espectador debe participar en la construcción de la verdad. Como dice Gonzalo Aguilar, es en su capacidad de directora que Albertina Carri es capaz de cumplir el proceso de luto (2006: 161). *Los rubios* no resuelve el luto, sino que llega a momentos de entendimiento que no son restringidos al lenguaje hablado o al archivo de imágenes emblemáticas sobre el legado de la desaparición forzada. Mediante el uso de tomas descartadas y la *performance* corporal de caminar de espaldas a la cámara, el equipo de rodaje y la cineasta Albertina Carri pueden actualizar las consecuencias indescriptibles del espectro de Morón y, de esta manera, honrar el pasado con una producción artística ejemplar. Mientras que la *performance* de *Los rubios* apunta hacia la posibilidad de huir del duelo mediante la práctica de recrear y resignificar los espacios de terror con una imaginación colaborativa, Jonathan Perel vuelve a la espectralidad de un lugar de terror antiguo. Perel se sustrae a los efectos restaurativos de la memoria institucional que esconde lo inhóspito de la ESMA. *Los rubios* y *El predio* responden a la urgencia de producir obras originales que promueven la imaginación y requieren una respuesta de la audiencia, especialmente por parte de la generación de la posdictadura. Logran su objetivo al utilizar la representación para formar una constelación de ideas que toman una posición crítica sobre lo real y modifican las posiciones de los discursos y las imágenes. Son largometrajes sin final definido, o *works-in-progress*, que resisten la totalización de una imagen como clausura del sentido en la historia y presentan una alternativa que no

busca esconder la inestabilidad inherente al testimonio y los modos de reproducirlo en el documental. Es con la imaginación que la audiencia y el cineasta pueden retomar la búsqueda de las consecuencias históricas del genocidio y anticipar hallazgos de sentido dentro del proceso artístico de rodar.

Bibliografía

Aguilar, Gonzalo (2006). *Otros mundos: Un ensayo sobre el nuevo cine argentino.* Buenos Aires: Santiago Arcos.

Andermann, Jens (2012). *New Argentine Cinema.* New York: Tauris.

Arenillas, María Guadalupe (2013). Hacia una nueva ética y estética de la memoria en el cine documental argentino: *El predio* (2010) de Jonathan Perel. *Contracorriente: Una revista de historia social y literatura de América Latina*. 10,3; 371-388.

Bortzmeyer, Gabriel y Nieuwjaer, Raphaël (2015). Jonathan Perel (V.O.): Discurso del método. *Débordements.* (07/07/2017). <http://www.debordements.fr/Jonathan-Perel-V-O>.

Bonaldi, Pablo (2006). H.I.J.O.S. de desaparecidos. Entre la construcción de la política y la construcción de la memoria, en Jelin, Elizabeth & Sempol, Diego (Eds.), *El pasado en el futuro: Los movimientos juveniles* (pp. 143– 184). Buenos Aires: Siglo XXI.

Bruzzi, Stella (2006). *New Documentary.* New York: Routledge.

Bruzzone, Félix. (2009) Entrevista a Félix Bruzzone. <http://www.cuentomilibro.com/entrevista.asp?id=73> (05/05/2016).

Berger, Verena (2008). La búsqueda del pasado desde la ausencia: Argentina y la reconstrucción de la memoria de los desaparecidos en el cine de los hijos. *Cuadernos de Cine* 3,33; 33-36.

Calveiro, Pilar (2005). *Política y/o violencia: una aproximación a la guerrilla de los años 70.* Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

Cerruti, Gabriela (2001). "La Historia de la memoria." *Puentes* 3; 14– 25.

Carri, Albertina (2007). *Los rubios: cartografía de una película.* Buenos Aires: Ediciones Gráficas Especiales.

Colombo, Pamela (2012). A Space Under Construction: The Spatio-Temporal Constellation of ESMA in *El Predio. Journal of Latin American Cultural Studies* 3,4; 497-515.

Crenzel, Emilio A. (2011). *Memory of the Argentina Disappearances: The Political History of Nunca Más.* New York: Routledge.

Didi-Huberman, Georges (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, 1.* Madrid: Antonio Machado Libros.

Garibotto, Verónica & Gómez, Antonio (2006). Más allá del 'formato memoria': La repostulación del imaginario postdictatorial en Los rubios de Albertina Carri. *Contracorriente: A Journal of Social History and Literature in Latin America*. 3, 2; 107-126.

Gatti, Gabriel (2011). *Identidades desaparecidas: Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Gordon, Avery (2008). *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.

Halbwachs, Maurice (1992). *On Collective Memory.* Ed. Lewis Coser. Chicago: Chicago University Press.

Hirsch, Marianne (2008). The Generation of Postmemory. *Poetics Today* 29, 1; 103–128.

Kaiser, Susana (2005). *Postmemories of Terror: A New Generation Copes with the Legacy of the "Dirty War."* New York: Palgrave.

Kohan, Martín (2004). La apariencia celebrada. *Punto de vista* 27,78; 24-30.

— (2004). Una crítica en general y una película en particular. *Punto de vista* 27,80; 47-48.

Nichols, Bill (2010). *Introduction to Documentary, Second Edition*. Bloomington: Indiana University Press.

Nora, Pierre (1989). Between Memory and History: Les Lieuz de Mémoire. *Representations* 26; 7-24.

Nouzeilles, Gabriela (2005). Postmemory Cinema and the Future of the Past in Albertina Carri's Los Rubios. *Journal of Latin American Cultural Studies.* 14, 3; 263–278.

Olick, Jeffery K (1999). Collective Memory: The Two Cultures. *Sociological Theory* 17,3; 333-348.

Page, Joanna (2005). Memory and Mediation in Los rubios: a Contemporary Perspective on the Argentine Dictatorship. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film New Cinemas: Journal of Contemporary Film* 3, 1; 29– 40.

Quílez Esteve, Laia. Postmemorias airadas. Enojo, duelo e imaginación en *Los rubios* y en *M. Archivos de la Filmoteca,* 70, 119-134.

Ranzani, Oscar (2010). Es una película sobre el presente. Entrevista con Jonathan Perel. *Página 12*. (14/04/2010). <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-17606-2010-04-14.html>.

Robben, Antonius C. G (2005). How Traumatized Societies Remember: The Aftermath of Argentina's Dirty War. *Cultural Critique* 59; 120-164.

Ros, Ana (2012). *The Post-Dictatorship Generation in Argentina, Chile, and Uruguay*. New York: Palgrave Macmillan Monographs.

Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Sosa, Cecilia (2014). *Queering Acts of Mourning in the Aftermath of Argentina's Dictatorship: The Performances of Blood*. Rochester: Tamesis.

Stites Mor, Jessica (2012). *Transition Cinema: Political Filmmaking and the Argentine Left since 1968*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Autor

William R. Benner es profesor auxiliar de español en Texas's Woman University. Investiga las producciones artísticas de la segunda generación en la posdictadura argentina. Su artículo "Blogging Disappearance in *Diario de una princesa Montonera* by Mariana Eva Pérez" está en prensa en *Chaqui: revista de literatura latinoamericana*.

Fecha de recepción: 19/07/2017 Fecha de aceptación: 01/09/2013

Videoactivismo, denuncia y (contra)memorias. Resistencia política en los colectivos documentales durante la dictadura chilena

PAOLA LAGOS LABBÉ[1]

Videoactivismo, denuncia y (contra)memorias.
Resistencia política en los colectivos documentales durante la dictadura chilena

Durante la dictadura chilena, las prácticas documentales se concibieron no sólo desde su potencial combativo y de denuncia, sino además como espacio comunitario de trabajo colaborativo. Con el vídeo electromagnético como dispositivo tecnológico y político, colectivos contrahegemónicos como CADA, Teleanálisis y ECO Comunicaciones, subvirtieron los modos de organización del trabajo audiovisual y desarrollaron metodologías de acción basadas en la experimentación artística, la contrainformación, la educación y la comunicación popular. Estrategias que –pese al contexto de fuerte represión y censura– contribuyeron a la resistencia política, la transformación social y el tránsito hacia la democracia. Denunciar el régimen de Pinochet y sus abusos en materia de terrorismo de Estado y violaciones a los derechos humanos, dar voz a los familiares de torturados y detenidos desaparecidos, proyectar al mundo el sufrimiento del pueblo chileno apelando a la solidaridad internacional y al clamor por justicia, fueron algunos de los cometidos de estos colectivos. Tras caracterizarlos, el artículo trazará un breve panorama del documental que –tras el fin de la dictadura y hasta el presente– persiste en la narración de memorias y contramemorias traumáticas derivadas del golpe militar. Desde el giro subjetivo y los trabajos de posmemoria, dichas obras complejizan y reelaboran críticamente la memoria histórica, dando cuenta de la fractura social y familiar que supuso la dictadura, encarnada en la desaparición, tortura o muerte de alguno(s) de sus miembros o en la diáspora del exilio. Finalmente, se señalarán ciertos puntos de inflexión en las estrategias de acción política del documental contemporáneo, a través de prácticas que, por ejemplo, denuncian formas de violencia (inequidad, desigualdad, pobreza, injusticia, represión a los pueblos originarios, etc.) que –aún en de-

1 La autora desea agradecer a Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld (CADA), Augusto Góngora (Teleanálisis), Sergio Navarro (ECO Comunicaciones), Christopher Murray, Israel Pimentel y Josefina Buschmann (MAFI) el haber facilitado las imágenes que ilustran este artículo.

mocracia– obedecen directamente a las secuelas de la dictadura, expresadas en el sistema neoliberal y la economía capitalista implantados durante los diecisiete años de régimen militar.

Palabras clave: Chile; dictadura; videoactivismo; documental; resistencia; denuncia; memoria; trauma.

> Videoactivism, Denouncement and (Counter)Memories. Political Resistance in Collective Documentaries during Chilean Dictatorship

During the Chilean dictatorship, most of documentary practices were conceived not only from their combative and denouncement potential, but also as community spaces of collaborative work. With electromagnetic video both as technological and political device, counter-hegemonic collectives such as CADA, Teleanálisis and ECO Comunicaciones subverted audiovisual organization modes, developing methodologies based on artistic experimentation, counter information, education and popular communication. In spite of the strong repression and censorship, these strategies contributed to political resistance, social transformation and the transition to democracy. These collectives sought to: denounce abuses related to State terrorism and human rights violations; give voice to tortured and missing victim's relatives; project the Chilean suffering to the world; and appeal to international solidarity and justice. The following essay will also give an overview of those documentaries that –after the end of the dictatorship and until nowadays– continue to narrate traumatic counter-memories due to the military coup. From subjective turn and post memory, these productions re-appropriate and re-elaborate the historical memory of dictatorship. They disclose social and family fracture embodied in torture, disappearance, exile, or even the death of some of its members. The article will finally suggest certain inflection points on political action strategies of contemporary documentary. For instance, those who denounce ways of violence that –even in democracy– are still related to the dictatorship's sequels, such as neoliberal system and capitalist economy implanted during the seventeen years under military regime (inequality, poverty, injustice, repression, etc.).

Key Words: Chile; Dictatorship; Videoactivism; Documentary; Resistance; Denouncement; Memory; Trauma.

0. Apuntes preliminares

La frecuente afirmación de que durante la dictadura chilena la producción cultural, en general, y la cinematográfica, en particular, vivió uno de los períodos más estériles de su historia, a menudo oblitera la importancia política, artística y patrimonial que –desde principios de la década de los 80 y hasta principios de la década de los 90– tuvo la concurrencia de varios colectivos audiovisuales de resistencia al régimen de Pinochet, que contribuyeron a renovar la escena contracultural de la época. CADA, Teleanálisis y ECO Comunicaciones, los colectivos documentales que se analizarán en este artículo, subvirtieron los modos de organización del trabajo en la producción de las piezas audiovisuales, a través del desplazamiento político y metodológico desde un modelo hegemónico autoral predominante en la industria del cine –la figura jerárquica del "director"–, hacia un colectivo cooperativo en el que las obras surgen en conjunto con los protagonistas de las reivindicaciones y cuyos discursos ya no son ni del "yo" ni del "otro", sino de un "nosotros" inclusivo. Con distintos énfasis en cuanto a sus objetivos y líneas de acción política, las experiencias videoactivistas de estos grupos –a menudo clandestinos–, desplazaron la enunciación del dispositivo documental desde un "sujeto político" a un "colectivo político". Como señalan Mateos y Sedeño (2015: 315-321), "la firma de grupo es una de las formas más genuinas y sólidas de autoría colectiva" toda vez que da cuenta de una "formulación consciente y voluntaria del anonimato en la creación audiovisual", en aras de una disolución de la identificación autoral. En manos de estos colectivos, el vídeo fue una herramienta catalizadora de cambios en la consciencia y compromiso de los ciudadanos, invitándolos –al igual que el cine militante de los 60 y 70– a convertirse en motores activos de transformación política y social. Pero, a diferencia de la militancia de ese "Nuevo Cine Chileno", las prácticas documentales contrahegemónicas en los años de la dictadura se concibieron no solo desde su potencial combativo y de denuncia, sino también como espacio comunitario de prácticas colaborativas.

El vídeo como instrumento contrahegemónico ha sido conceptualizado desde una diversidad de nociones: en su texto *Genealogía del vídeo para el cambio. Videoactivismo y vídeo radical online*, Tina Askanius (2015) menciona conceptos tales como videoactivismo, vídeo participativo, vídeo radical, de agitación y comunitario, vídeo para el desarrollo, de guerrilla, *underground video*, de defensa de los derechos humanos, vídeo subversivo, vídeo de periodismo ciudadano, vídeo para el cambio social, entre otros. Más allá de la nomenclatura, coincidimos con Concepción Mateos y Carmen Gaona acerca de que las "dos variables que (…) han demostrado estimular la producción videoactivista [son]: a. La protesta, el desacuerdo, la opresión y el descontento sociales [y] b. Las posibilidades de acceso al discurso audiovisual" (2015: 132). Y es así, considerando la posibilidad de que las lógicas asociadas a la política de la autoría colectiva sean subsumibles al punto acerca de las posibilidades de acceso, al menos en lo que se refiere a las relaciones colaborativas entre los videastas y la comunidad, y a la comprensión de los actores sociales como potenciales sujetos culturales activos en la producción de imágenes e imaginarios alternativos alrededor de la realidad.

El presente artículo intentará dar cuenta de los principales deslizamientos, correspondencias y tensiones entre los diversos modos de concebir las prácticas políticas del videoactivismo en Chile. Para ello, se propone trazar un recorrido por los colectivos que durante la dictadura, y de la mano de la tecnología electromagnética, desarrollaron metodologías de acción basadas en la experimentación, la contrainformación y la educación, estrategias que sin duda contribuyeron a la resistencia política, la transformación social y el tránsito hacia la democracia. Así, el cometido del Colectivo de Acciones de

Arte (CADA) –además de la crítica, la denuncia y la disidencia– estaba claramente dirigido hacia la resistencia desde la experimentación formal y artística. Teleanálisis, por su parte, centró sus esfuerzos en la denuncia y la contrainformación en un contexto de fuerte represión y censura. Dicho colectivo fue particularmente emblemático en la misión de denunciar al régimen de Pinochet y sus abusos en materia de derechos humanos, dando tribuna a los familiares de torturados y detenidos desaparecidos. ECO Comunicaciones, por otro lado, puso el acento en la comunicación, la educación y las prácticas audiovisuales vinculadas a la etnografía y el encuentro con sectores populares y subculturas urbanas.

Tras la caracterización y análisis de cada uno de dichos colectivos, el artículo finalizará con un breve panorama de la creación documental que –tras la caída de la dictadura y hasta el presente– continuó centrando sus prácticas en la narración de memorias traumáticas y contramemorias derivadas del golpe militar y sus consecuencias; en dotar de voz a las víctimas de violencia y terrorismo de Estado, y en complejizar, complementar y reelaborar reflexiva y críticamente la memoria histórica, política y social. En un contexto posdictatorial, estas formas de representación documental se caracterizaron por el giro abiertamente subjetivo en sus búsquedas representacionales, rasgo introspectivo que releva la primera persona del cineasta para narrar –desde una mirada íntima y privada– una realidad pública, política e histórica. Por último, las tendencias contemporáneas que –desde la "posmemoria" (Hirsch, 2008)– tensionan las narrativas oficiales sobre el pasado histórico, conviven hoy con nuevas formas de representar la acción política en el documental, mediante obras que, por ejemplo, denuncian la violencia de Estado (aun en democracia), expresan disidencia frente al sistema neoliberal y sus consecuencias en la sociedad y contrainforman respecto de los discursos hegemónicos, entre otras estrategias.

1. Colectivos videoactivistas en dictadura: estrategias de acción política

A. Experimentación artística: CADA (1979-1985)

El Colectivo de Acciones de Arte (CADA) nació en 1979 –en plena dictadura militar– de la mano de la escritora Diamela Eltit, el poeta Raúl Zurita, los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, y el sociólogo Fernando Balcells. La irrupción dentro de este grupo en la escena contracultural del Chile de principios de los 80 propuso tanto originales formas colectivas de acción contrahegemónica, como nuevas dinámicas de interacción entre las artes visuales y la política. El quehacer de CADA se enmarca dentro de lo que la teórica del arte Nelly Richard acuñó como la "escena de avanzada", concepto que designa aquellas manifestaciones artísticas que –tras el golpe de Estado de 1973 que derrocó al gobierno de Salvador Allende– operaron en el campo antidictatorial, caracterizándose por una experimentación neovanguardista que detonó las fronteras entre los géneros y lenguajes artísticos, empleando diversos soportes para interrogar las formas discursivas y tensionar la relación entre arte y política como motores de transformación.

> *(…) la configuración de una escena llamada "de avanzada" que se ha caracterizado por haber extremado su pregunta en torno al significado del arte y a las condiciones límites de su práctica en el marco de una sociedad fuertemente represiva. Por haberse atrevido a apostar a la creatividad como fuerza disruptora del orden administrado en el lenguaje por las figuras de la autoridad y sus gramáticas de poder. Por haberse propuesto reformular el nexo entre arte y política fuera de toda correspondencia me-*

cánica o dependencia ilustrativa, fuera de toda subordinación discursiva a la categoría de lo ideológico; pero de una manera que a la vez insiste en anular el privilegio de lo estético como esfera idealmente desvinculada de lo social (y de su trama de opresiones) o exenta de la responsabilidad de una crítica a sus efectos de dominancia (Richard, 1987: 1).

La gran mayoría de sus acciones de arte, happenings, performances y videoinstalaciones, hibridaron formas estéticas provenientes de diversas artes visuales, audiovisuales, escénicas, literarias y musicales, integrando recursos plásticos, teatrales, poéticos, cinematográficos, etc. Además de un importante factor de experimentación formal, el vídeo contribuyó al registro sistemático de muchas de las acciones de resistencia del colectivo, las cuales se caracterizaron por intervenir sobre la ciudad, tensionando y desplazando la esfera de la exhibición artística desde espacios institucionales como los museos, hacia espacios públicos como la calle. Ello, con la consiguiente interacción que este gesto supuso en cuanto a las relaciones representadas entre artistas, ciudadanos y transeúntes, quienes pasaban a tener un rol activo en la puesta en escena de las obras.

El trabajo de CADA se abocó a establecer una producción cultural que no cesó de explicitar apasionadamente el malestar, la crítica, la abierta disidencia no solo con la realidad dictatorial sino también con otras prácticas artísticas. La calle en oposición al museo, lo serial frente al objeto único, la relevancia del sujeto popular en oposición al unívoco dominio burgués, la sostenida lucha por la recuperación de la inscripción ciudadana, lo inclusivo sobre lo exclusivo fueron los tópicos que marcaron su breve transcurso (Eltit, 2000: 158).

La ciudad como soporte para la intervención artística en veredas, poblaciones y lugares públicos, tuvo como principal cometido alterar los espacios cotidianos de los ciudadanos y así trastocar sus vidas diarias, conmoviéndolos y conminándolos a la reflexión y a la movilización. Estos métodos fueron una constante en las prácticas de CADA desde sus acciones inaugurales. La primera de ellas, en octubre de 1979, fue "Para no morir de hambre en el arte". La acción contemplaba cuatro intervenciones simultáneas, a saber: la transmisión por altoparlantes del discurso "No es una Aldea", en cinco idiomas, frente al edificio de las Naciones Unidas; la exposición en una galería de arte de una caja transparente que contenía ochenta bolsas de leche; la intervención de una página en la revista de oposición, *HOY*[1]; y –tal vez la más emblemática– la distribución de cien litros de leche en La Granja, población muy vulnerable de la comuna de Santiago. En el reparto de la leche –acción que fue registrada en vídeo homónimo a la acción– participaron los propios pobladores y sus familias. Cada bolsa tenía impresa la consigna "1/2 litro de leche", en directa alusión a una de las principales medidas de salud implementadas por el programa de gobierno de la Unidad Popular que, para mejorar la situación nutricional de la infancia en el país, distribuyó gratuitamente medio litro de leche diario a cada niño chileno.

Como la mayoría de las obras de CADA fueron explícita o implícitamente contestatarias, el hecho de llevarlas a la calle supuso un claro gesto de disidencia frente a la represión impuesta en dictadura.

---

1 "Imaginar esta página completamente blanca. / Imaginar esta página blanca / accediendo a todos los rincones de Chile / como la leche diaria a consumir. / Imaginar cada rincón de Chile / privado del consumo diario de leche / como páginas blancas por llenar".

El uso de lenguajes híbridos y metafóricos –que algunos sectores tildaban hasta de crípticos y elitistas– y la abundancia de reflexiones intelectuales y teóricas, fueron factores que de algún modo contribuyeron a que CADA lograra sortear la fuerte censura del régimen militar.

> *El control de la censura no se aplicó con igual estrictez a todos los sectores de la actividad cultural: el arte neovanguardista fue el menos dañado por sus efectos obliterantes. El refinamiento de los juegos de signos y las operaciones de despiste que –a modo de simulación y camuflaje– elaboraron las obras de la "avanzada" las llevó a ocupar una franja muy restringida del campo de recepción de las artes visuales. La "avanzada" quedó así confinada a un espacio minoritario de sociocomunicación que la protegía de la censura administrada. La oficialidad no juzgaba demasiado temible la ofensiva de esas obras marginalizadas a subcircuitos de operación cultural, en comparación con manifestaciones de carácter masivo como, por ejemplo, el teatro o el folclor, que agrupaban sus públicos en torno a un mayor consenso ideológico de identificación popular* (Richards, 2007: 26).

Acción de arte *NO+* (1983) del Colectivo Acciones de Arte / CADA. Foto: J. Brandmayer. Cortesía de los artistas

Otra de las célebres intervenciones de CADA que también persiguió la movilización de acción política mediante la acción artística fue la creación de la consigna NO+. A partir de 1983, año en que se cumplía una década de dictadura, el emblema se propagó a través de una serie de acciones artísticas, rayados murales e intervenciones urbanas realizadas inicialmente en la capital, y luego a lo largo de todo el país. La frase –que sintetiza el hastío y emplaza a un estado de ánimo combativo, un llamado a la acción, a la confrontación y a la resistencia; NO+ Dictadura, NO+ represión, NO+ tortura, NO+ muerte, NO+ violencia, etc.– no solo fue adoptada por una ciudadanía que la alzó como lema en las múltiples protestas y manifestaciones que a mediados de los 80 comenzaron a intensificarse en contra del tirano, sino que además se transformó en la piedra angular de toda la propaganda política desarrollada por los sectores que apoyaban la opción "No" para el Plebiscito de 1988. Las acciones fueron registradas y recogidas en el vídeo *NO+* (1983).

Además de *Para no morir de hambre en el arte* (1979) y *NO+* (1983), algunos de los otros vídeos que registraron las performances de CADA o de parte de sus miembros, fueron: *Inversión de escena* (1979), *Zona de dolor* (1980), *¡Ay Sudamérica!* (1981), *El fulgor de la huelga* (1981), *A la hora seña-*

lada (1982), *Viuda* (1985), *El Padre mío* (1985) y más tarde, una vez disuelto el colectivo, el documental *CADA* (1993) filmado por Lotty Rosenfeld.

B. Contrainformación: Teleanálisis (1984-1989)

Hacia mediados de la década de los 80 muchos exiliados retornaron al país uniéndose a la resistencia, que para esos años fue radicalizándose por medio de protestas que demandaban el fin de la dictadura y que actuaron como factor político fundamental para el restablecimiento de la democracia en 1990. Varios cineastas retornados se integraron a la lucha opositora, elaborando reportajes para medios de comunicación disidentes[2], dentro de los que destacó particularmente el informativo mensual Teleanálisis, nacido al alero de la revista disidente *Análisis*. Entre 1984 y 1989, y con la tecnología del vídeo electromagnético como dispositivo aliado, Teleanálisis documentó el acontecer nacional de los últimos años de la dictadura y fue una verdadera crónica de la movilización social y política que contribuyó a abolir el régimen. Sus prácticas videográficas tuvieron como principal cometido político el activismo mediático, es decir, la generación de un medio de comunicación alternativo e independiente, capaz de producir contenidos autónomos que democratizaran el escenario de la información hegemónica del régimen y su control sobre la mayoría de los medios de comunicación. Consciente de la importancia de los medios para formar, informar y contrainformar, este colectivo abarcó el registro de los más diversos ámbitos del activismo político, pero sobre todo de aquellos frentes que ofrecían las acciones de los movimientos sociales, las protestas, enfrentamientos y manifestaciones en las calles. Además de ofrecer una cobertura informativa alternativa de estos hechos, se buscaba ejercer un tipo de comunicación que contribuyera a convocar a la movilización y a la participación de la ciudadanía en el derrocamiento de la dictadura.

El informativo dio el protagonismo a las víctimas de violaciones a los derechos humanos, a obreros, estudiantes secundarios, universitarios y en general a quienes se enfrentaban a la opresión, dando cuenta de un sentido de compromiso político que en estos años fue abiertamente combativo. De igual modo, Teleanálisis promovió un tipo de discurso capaz de narrar al mundo el sufrimiento del pueblo chileno y denunciar la tiranía de Pinochet –sobre todo en materia de violaciones de los derechos humanos–, apelando a la solidaridad internacional para el derrocamiento de la dictadura, la restitución de un orden democrático y la búsqueda de justicia para las familias de detenidos desaparecidos. Sus microreportajes, reportajes y documentales se distribuían en el extranjero y, en principio, su difusión estaba prohibida en Chile. Sin embargo, los videocasetes que contenían las entregas informativas burlaron la censura, circulando y proyectándose clandestinamente en sindicatos, organizaciones comunitarias, sociales, estudiantiles y entidades vinculadas a la Iglesia católica a través de la Vicaría de la Solidaridad.

2 En este contexto, cabe mencionar también al Colectivo Cine Ojo. El grupo estuvo conformado por tres jóvenes realizadores: Hernán Castro en la dirección, Jaime Reyes en la cámara y Mario Díaz en el sonido. Una de sus principales aportaciones consistió en la entrega mensual del noticiario Vitel, que –editado en VHS– circuló de mano en mano, burlando la censura pinochetista e informando a la comunidad acerca de las primeras protestas en contra de la dictadura. Durante este tiempo, los miembros de Cine Ojo lograron su cometido de mantenerse en el estricto anonimato; sin embargo, el tipo de situaciones que registraba el colectivo expuso a sus miembros a la censura, la reiterada confiscación de las cintas por parte de las unidades de inteligencia militar de Pinochet, la represión y, en más de una ocasión, la cárcel. Paralelamente a la elaboración del noticiario Vitel, Cine Ojo realizó una serie de documentales de denuncia que, además de ser obras emblemáticas para la resistencia chilena, dan cuenta del tránsito de formatos tecnológicos que se produce en la época y que este colectivo ilustra muy bien, pasando desde 16 mm., en sus dos primeras obras, *Chile, no invoco tu nombre en vano* (1983) y *Exilio* (1983), hacia el uso del video electromagnético en las últimas, *Bajo estado de sitio* (1987) y *Días de octubre* (1989).

Los documentos audiovisuales de Teleanálisis jugaron, además, un rol esencial en uno de los incidentes de represión estatal más emblemáticos de la dictadura de Pinochet, precisamente porque la resolución judicial del caso tomó como evidencia el registro de cámara elaborado por el colectivo. Se trata de los hechos acontecidos el 24 de septiembre de 1987 frente al Teatro Municipal en pleno centro de Santiago de Chile, cuando, durante una manifestación estudiantil pacífica en contra del Rector delegado de la Universidad de Chile, José Luis Federici, la entonces estudiante de la Facultad de Artes y pianista María Paz Santibáñez resultó baleada en la cabeza por un carabinero en un inexplicable acto de brutalidad policial.

Los hechos habían sido registrados por una cámara de Teleanálisis y, cuando Carabineros se enteró de que existía dicha grabación, intentó encontrar a los periodistas para requisar las cintas. Oficialmente, la institución armada había entregado una versión falsa de los hechos, en la que acusaba a un tumulto de estudiantes –entre los que supuestamente se encontraba María Paz– de haber agredido al carabinero autor del disparo, Orlando Sotomayor. De hecho, tras sobrevivir y aún internada grave en el hospital, la estudiante quedó detenida bajo vigilancia policial. Afortunadamente, el registro de Teleanálisis mostraba claramente que no medió ningún tipo de provocación ni revuelta que justificara el disparo a quemarropa del policía a la estudiante. Conscientes del peligro que revestía la posesión del material de cámara, los videastas copiaron la grabación, la repartieron entre canales de televisión nacionales y extranjeros, y realizaron una conferencia de prensa como forma de protegerse. Esta evidencia contribuyó a que finalmente la propia justicia militar tuviera que retractarse de sus primeras resoluciones y condenara al policía como autor del cuasidelito de lesiones graves. Si bien la pena fue irrisoria –el carabinero fue castigado a sesenta y un días de reclusión– este episodio fue tremendamente simbólico para la historia de los medios de comunicación audiovisuales en el Chile de la resistencia a la dictadura, y funcionó desde las diversas formas en las que para Askanius –siguiendo a Harding– operan los vídeos de testimonio: "como pacificador en entornos de protesta; como defensa en caso de arrestos falsos o de violencia y, finalmente, como parte de la colección de evidencias visuales frente a cualquier tipo de ofensa." (Askanius, 2015: 61).

Captura de pantalla del reportaje *Estudiante baleada: La verdad del disparo* (Teleanálisis, septiembre de 1987). Cortesía de Augusto Góngora

Al igual que otros colectivos de la época –y muy particularmente el caso de ECO Comunicaciones, como veremos en el próximo apartado de este artículo–, Teleanálisis desarrolló algunas líneas de acción educativa que operaron de forma paralela a su principal quehacer (la contrainformación). Así, y a través del vídeo como punta de lanza, Teleanálisis mantuvo una permanente inquietud por la formación de jóvenes y adolescentes mediante la alfabetización audiovisual. La idea, por una parte, era desarrollar en ellos una mirada crítica y reflexiva sobre su propio entorno y, por otra, relevarlos como actores sociales válidos en la construcción de las diversas formas de acción política. Lo anterior puede

observarse en el Capítulo 31 de Teleanálisis (octubre de 1987), que incluye el reportaje "Las imágenes de los jóvenes", en el que se recoge la experiencia del Taller de Video Escolar con estudiantes del Colegio San Ignacio (Alonso de Ovalle, Santiago).

Muchos de los colaboradores de Teleanálisis participaron también en la franja televisiva de la campaña electoral por el "No" y, tras el retorno a la democracia en 1989, algunos de ellos fundaron la productora Nueva Imagen, que funcionó como una suerte de segunda generación de Teleanálisis, operando en democracia y con un claro perfil orientado hacia una televisión cultural y educativa independiente y de calidad.

Las filmaciones de Teleanálisis constituyen un valioso patrimonio audiovisual de uno de los períodos más álgidos de la dictadura chilena y, en efecto, muchos de estos registros se han empleado posteriormente como archivo en noticieros, reportajes televisivos y documentales sobre el régimen militar. Las cerca de cincuenta emisiones de Teleanálisis hoy forman parte del Archivo de Fondos y Colecciones del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos y, en 2003, fueron declarados archivo histórico de la humanidad, por las Naciones Unidas.

C. Comunicación para la educación: ECO Comunicaciones

Durante la segunda mitad de la década de los 80 y principios de la década de 1990, ciertas expresiones documentales operaron, además, como un instrumento didáctico, lo que les aportó una dimensión profundamente política. En esta línea, el colectivo ECO Comunicaciones realizó una importante contribución, principalmente en el ámbito de la comunicación para la educación y el desarrollo, de clara inspiración en la tradición de la comunicación popular y comunitaria en América Latina.

> *Las experiencias de educomunicación y renovación pedagógica de la escuela freiriana que entronca no sólo con los movimientos eclesiales de base y los medios comunitarios contemporáneos, sino también en la propuesta de pedagogía política de cierto enfoque documentalista presente en el nuevo videoactivismo puede ser considerado un directo antecedente de las nuevas formas de militancia e intervención social. […] El cine ha de cumplir una función educativa, una misión clara y efectiva de educación popular* (Sierra, 2015: 33).

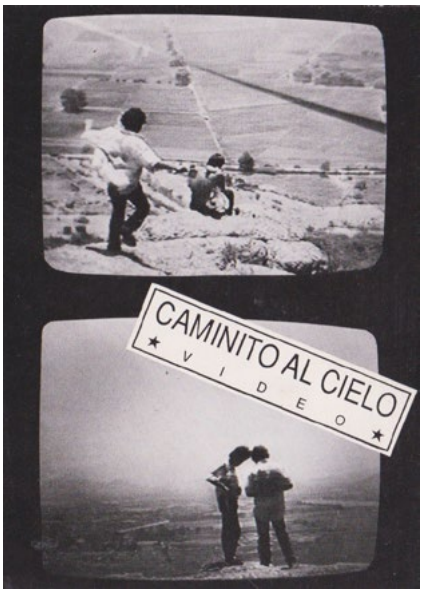
Este aspecto formativo no sólo estuvo concebido para transmitir un aprendizaje; los realizadores –al igual que lo hicieron ciertas corrientes de los nuevos cines militantes latinoamericanos de los años 60 y 70 con el 16 mm.– preparaban a los generalmente jóvenes para vivir la experiencia cinematográfica, empuñar las cámaras (ahora de vídeo electromagnético) y registrar sus realidades. Estos documentales, y particularmente los de ECO Comunicaciones, operaron políticamente iluminando discursos invisibilizados y dando voz a culturas y subculturas populares, minorías étnicas y urbanas, clases marginadas y explotadas, trabajando de modo colaborativo con pequeños grupos de pobladores, proletarios, estudiantes y jóvenes vulnerables, con un claro interés etnográfico.

> *Las fracturas e incertidumbres que acompañan al cambio tecnológico representan, sin duda alguna, por ello, una oportunidad de desarrollo para la construcción de otro mundo y comunicación posible, considerando la apertura de espacios y procesos para repensarnos y dar voz a culturas, minorías y*

actores sociales excluidos e históricamente sometidos a la condición de periferia en los márgenes de la subalternidad (Sierra, 2015: 21).

No es coincidencia, pues, que ECO Comunicaciones naciera como un centro de cultura popular, un espacio autónomo que reunió a diversos profesionales provenientes de la educación, las comunicaciones, la antropología y las ciencias sociales, además de dirigentes sociales. Sus fundadores compartían la reprobación de los efectos represivos de la dictadura especialmente sobre los sectores populares y, por otra parte, valoraban sus iniciativas de autoorganización, especialmente en las comunidades de base y poblacionales.

ECO apostaba a la rearticulación de un movimiento popular pre existente, arrasado y fragmentado por la dictadura. Esta apuesta rearticuladora, compartida con diversos matices por la totalidad de los Centros que emergieron en los 80, fue la razón del trabajo de intervención y, en definitiva, la epistemología legitimadora de la acción. La educación popular en esos años no es anterior a la práctica política, es su instrumento. En este contexto, las primeras opciones y definiciones estratégicas de ECO se orientaron a especializar sus apoyos en tres ámbitos de la práctica social: la Educación Popular, las Comunicaciones y la Teología de la Liberación. Durante la década de los ochenta, estas orientaciones fueron especialmente productivas ya que permitieron organizar un Programa de Formación de Educadores Populares que apoyó procesos de intercambio, sistematización y teorización entre una vasta red de profesionales vinculados al mundo popular (…) En comunicaciones, a través de los talleres anuales que se iniciaron en 1982, se contribuyó a la formación de comunicadores de base, luego agrupad@s en la RED de Prensa Popular (…). Paralelamente, una productora de video editaba, desde ECO, materiales de apoyo para la formación cultural y socio-política de diversos grupos de base (Cfr. <http://www.ongeco.cl/quienes-somos/nuestra-historia/>).



Gráfica elaborada por ECO Comunicaciones para promocionar su documental *Caminito al Cielo* (1989). Cortesía de Sergio Navarro

Ya en 1987, ECO Comunicaciones había realizado el vídeo *Nguillán Mapuche, el pedir de la gente de la tierra*, con asistencia antropológica de Rolf Foerster. En 1989, la ONG realiza el emblemático documental etnográfico *Caminito al Cielo*, un vídeo participativo fruto del encuentro entre el antropólogo Alejandro Elton, el jefe del Área Audiovisual de ECO Comunicaciones, Sergio Navarro, y un grupo de jóvenes urbano-populares del sector de La Pincoya, población marginal del área metropolitana de Santiago. El documental se realizó en el marco de un proyecto para la creación de una escuela de arte popular que integrara a jóvenes con problemas delictuales y de drogadicción.

Felipe Maturana (2001: 581) cita algunos capítulos de la memoria profesional con la que Elton obtuvo su título de antropólogo por la Universidad de Chile, dando cuenta de la experiencia de etnografía audiovisual con *Caminito al Cielo*.

Los realizadores son agentes de cambio y de desarrollo pero en un esquema de intervención horizontal, buscan generar una acción dialógica que permita la emancipación del sujeto retratado a partir de una autorreflexión (...) La idea de construir en conjunto un vídeo que pudiera, por un lado cohesionar al grupo, generando una actividad de autoanálisis por parte de ellos, y construir una investigación etnográfica que permitiera aportar elementos a la discusión y noción de identidad en donde estos jóvenes se presentan (Elton 1995: pp. 43 y 70).

A través de esta naturaleza de iniciativas y sus relaciones con las tecnologías que las modulan, se busca no solo contribuir al empoderamiento de los actores sociales, sino también repensar una "ciencia comunicativa reflexiva" que recobre un sentido de compromiso social en la producción de conocimiento (Gaona, 2009). Así es como los vídeos de ECO Comunicaciones –entre otras iniciativas de la época[3] que también se realizaron en colaboración con equipos de antropólogos y al alero de ONG o instituciones educativas– entendieron la herramienta del vídeo como un agente fundamental para la articulación política y social desde la educación y la comunicación popular.

2. Reivindicación y reelaboración de la memoria en democracia

Tras el triunfo del "No" en el Plebiscito del 5 de octubre de 1988 que puso fin a la dictadura de Pinochet y dio comienzo a la eufemística "transición democrática" con los gobiernos de la Concertación, comenzó un nuevo período para el documental en Chile. La década de 1990 arrojó filmes pioneros que buscaron recuperar la memoria y sindicar las atrocidades de la dictadura. Entre los más emblemáticos, se encuentran *La Flaca Alejandra*[4] (Carmen Castillo, 1994), *Fernando ha vuelto*[5] (Silvio Caiozzi, 1998) y *El derecho de vivir en paz*[6] (Carmen Luz Parot, 1999).

Ya transcurrida una década desde el retorno a la democracia y con la llegada del siglo XXI, se produjo una eclosión de obras que –desde diversos registros– continuaron reelaborando la memoria traumática y los eventos hasta entonces invisibilizados de la dictadura. Entre ellas cabe mencionar *La venda* (Carmen Gloria Camiruaga, 2000), *Estadio Nacional* (Carmen Luz Parot, 2001), *I love Pinochet* (Marcela Said, 2001), *Actores secundarios* (Pachi Bustos, 2004), *El astuto mono Pinochet contra*

3 SUR Profesionales e ICTUS entre otros. Del mismo modo, otra destacada experiencia de esta naturaleza fueron los talleres de audiovisual impartidos a principios de los años 90 por un grupo de estudiantes de Periodismo de la Universidad de Chile, quienes establecieron un proceso de interacción y colaboración con niños en riesgo social de la población Los Navíos (Santiago). Fruto de esta experiencia, surgió el noticiero *Chinoticias*, creado por los niños.

4 Conversación entre la directora y Marcia Merino –alias la Flaca Alejandra–, dirigente del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), a quien la Dirección Nacional de Inteligencia (DINA) consiguió "quebrar" mediante torturas y transformar, de ese modo, en agente colaboradora. Fue Merino quien, de hecho, delató a la propia Carmen Castillo y a su pareja, el Secretario General del MIR, Miguel Enríquez (asesinado por la DINA), entre otros integrantes del movimiento, muchos de los cuales fueron torturados y ultimados por la inteligencia militar.

5 La obra registra el proceso de identificación del detenido-desaparecido Fernando Olivares Mori, tras la exhumación de sus restos del Patio 29 del Cementerio General (fosa común donde la dictadura sepultó clandestinamente y sin identificación a 124 ejecutados políticos, muertos entre septiembre y diciembre de 1973). Con una mirada que empatiza con el dolor de la familia de Olivares –su viuda, su hijo, su madre, sus hermanos– la película documenta cómo, tras cuatro años de peritajes para establecer fehacientemente la identidad de Fernando, las doctoras de la Oficina de Identificación del Instituto Médico Legal de Santiago, comunican oficialmente las causas de su muerte.

6 Documental biográfico que narra la vida del cantautor, actor, profesor y militante comunista Víctor Jara, quien fue detenido y llevado –como tantos compatriotas– al Estadio Chile, lugar donde fue cruelmente torturado y finalmente acribillado, escasos días después del golpe militar.

la moneda de los cerdos (Bettina Perut e Iván Osnovikoff, 2004), *Calle Santa Fe* (Carmen Castillo, 2007), *El diario de Agustín* (Ignacio Agüero, 2008), *El Mocito* (Marcela Said, 2010), *La muerte de Pinochet* (Bettina Perut e Iván Osnovikoff, 2011), *Lo indecible* (Carolina Astudillo, 2012), *País invisible* (Anthony Rauld, 2015), *Habeas Corpus* (Claudia Barril y Sebastián Moreno, 2015) o *Guerrero* (Sebastián Moreno, 2017), por mencionar algunos destacados documentales que siguen contribuyendo a hilvanar los retazos de una memoria nacional escindida.

Un aspecto fundamental a destacar en la producción de no ficción realizada tras el retorno a la democracia en Chile es que, a diferencia de los documentales militantes y combativos que caracterizaron a los llamados "Nuevo Cine Chileno" y "Cine del Exilio"[7], parte importante de las obras expresan la relación personal de los realizadores con los hechos históricos que les afectaron directamente. Así, se marca un punto de inflexión en el tránsito desde una "cámara-puño" a un "sujeto-cámara" (Valenzuela, 2011) que, como característica general, arrojó y continúa arrojando obras en primera persona a través de las cuales hemos sido testigos de una historia reciente narrada por autores que, en general posicionados desde una identidad problemática o fracturada, indagan en experiencias pasadas no resueltas, a menudo vinculadas con traumas derivados del golpe de Estado y sus consecuencias en la intimidad de las familias. Si bien estas creaciones abordan temáticas políticas, lo hacen desde un posicionamiento subjetivo que subraya que no son necesariamente las condicionantes estructurales las que explican al individuo, sino las particularidades de esos sujetos las que explican las estructuras. A través del rescate de la palabra propia y la de otros, estos cineastas se constituyen en lo que Dori Laub (1992) denomina "testigo documental", relevando testimonios que para ellos es un imperativo ético y político narrar, contribuyendo con y desde el compromiso a que estos relatos sean enunciados, escuchados, reconocidos, revalorados y recordados. En ese sentido, el proyecto cinematográfico de Patricio Guzmán es emblemático: *El primer año* (1971), *La batalla de Chile* (1973-1977), *En nombre de Dios* (1987), *La cruz del sur* (1992), *La memoria obstinada* (1997), *El caso Pinochet* (2001), *Salvador Allende* (2004), *Nostalgia de la luz* (2010) y *El botón de nácar* (2015); sin duda todo su corpus filmográfico es político y, su compromiso ético y de vida, es con la memoria.

Un paso más allá en el camino de la introspección autorrepresentacional, se encuentran aquellos documentales realizados por una generación de nuevos directores de entre 35 y 45 años, hijos de padres que militaron en la izquierda durante la Unidad Popular y que, como consecuencia de ello, sufrieron la fractura vital y familiar que supuso para muchos la dictadura, encarnada en la desaparición, tortura o muerte de alguno(s) de sus componentes, en la diáspora del exilio, o el desarraigo experimentado

7 El golpe militar del 11 de septiembre de 1973 relegó al exilio a decenas de cineastas. Fuera del país solo entre 1973 y 1983 los cineastas chilenos desarrollaron 178 películas en el exilio. De ellas más de cien fueron documentales. Por una parte, hubo algunos que se habían comenzado a filmar en Chile durante la Unidad Popular y que se vieron interrumpidos por el golpe, siendo finalizados en el exilio, tales como *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1973-1977. Chile/Francia/Cuba), *Los puños frente al cañón* (Gastón Ancelovici y Orlando Lübbert, 1972–1975. Chile/RDA) o *Recado de Chile* (Realización Colectiva, 1978. Chile/Cuba). Por otra parte, se encuentran aquellos proyectos íntegramente desarrollados en el exilio, entre los que destacan *Pinochet: fascista, asesino, traidor, agente del imperialismo* (Sergio Castilla, 1974. Suecia), *La historia es nuestra y la hacen los pueblos* (Álvaro Ramírez, 1975. RDA), *¡La canción no muere, generales!* (Claudio Sapiaín, 1975. Suecia), *Los ojos como mi papá* (Pedro Chaskel, 1979. Cuba). El cine del exilio también ofreció interesantes propuestas reflexivas e íntimas que representaron subjetivamente temáticas como el desarraigo y el extrañamiento que atravesó la experiencia personal del exiliado. *Diario inconcluso* (Marilú Mallet, 1982. Canadá) y *Fragmentos de un diario inacabado* (Angelina Vásquez, 1983. Finlandia) son ejemplos pioneros del giro autorreflexivo que décadas más tarde caracterizará a gran parte del documental chileno.

en el retorno al país (Bello, 2011). Esta recapitulación de la historia se enuncia desde la "postmemoria" (Hirsh, 2008) y supone una distancia reflexiva, una mirada crítica que interpela y cuestiona el rol de la cohorte de los padres en el devenir de los acontecimientos políticos, aportando una gran gama de matices a discursos –hasta entonces– bastante hagiográficos. Así, esta corriente supone una crisis y un desplazamiento formal y narrativo con respecto a las retóricas clásicas del cine político de corte militante. Algunos de los documentales más representativos de este "cine de los hijos" y de la posmemoria en Chile, son *Los hijos de Pinochet* (Paula Rodríguez, 2002), *En algún lugar del cielo* (Alejandra Carmona, 2003), *Héroes frágiles* (Emilio Pacull, 2006), *Reinalda del Carmen mi mamá y yo* (Lorena Giaccino, 2006), *La promesa de mi madre* (Marianne Hougen, 2007), *Mi vida con Carlos* (Germán Berger, 2008), *La quemadura* (René Ballesteros, 2009), *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010), *El eco de las canciones* (Antonia Rossi, 2010), *Venían a buscarme* (Álvaro de la Barra, 2016) y *La Causa* (Macarena Aguiló. En desarrollo).

El giro decididamente subjetivo que se afianzó en este período continúa siendo uno de los rasgos preeminentes en el documental chileno en la actualidad. Es precisamente mediante las estrategias autorreflexivas e híbridas que tensionan y trastocan las divisiones binarias entre ficción y no-ficción, lo público y lo privado, la historia y la memoria, que se desestabiliza la definición hegemónica del documental "político" y las relaciones que este mantiene con la realidad. Ya entrada la segunda década del siglo, pueden identificarse ciertos puntos de inflexión en el cariz político de los documentales, que –situados desde un espacio de desajuste o divergencia respecto de los paradigmas hegemónicos– desdibujan sus bordes y expanden gradualmente su alcance. En ellos el trauma y la violencia ya no se encuentran necesariamente determinados por los grandes acontecimientos de la historia nacional –golpe de Estado, dictadura y sus secuelas más directas–, sino que están presentes por medio de los efectos del sistema capitalista inoculado durante el régimen militar y sostenido por todos los gobiernos democráticos posteriores. Así, documentales como *Cuentos sobre el futuro* (Pachi Bustos, 2012), *74 M2* (Tiziana Panizza y Paola Castillo, 2012), *Tres instantes, un grito* (Cecilia Barriga, 2013), *El vals de los inútiles* (Edison Cajas, 2013), *Darío en toma* (José María González, 2014), *Crónica de un comité* (Carolina Adriazola y José Luis Sepúlveda, 2014) o *Cuando respiro* (Coti Donoso, 2015), evidencian los problemas de represión, inequidad, subdesarrollo y discriminación que aquejan a Chile fruto del modelo neoliberal imperante, denunciando sus atropellos, demandando derechos civiles vulnerados, criticándolo, cuestionándolo, y promoviendo su transformación hacia un orden económico y social más justo. Dentro de esta línea reivindicativa que se sitúa desde un lugar de disenso y disconformidad, pueden incluirse aquellos documentales que visibilizan y problematizan las luchas identitarias de nuestros pueblos indígenas y la violencia –material y simbólica– a la que históricamente han sido sometidos. En esta línea, encontramos obras tales como *Newén Mapuche* (Elena Varela, 2010), *Calafate, zoológicos humanos* (Hans Mülchi, 2011), *Dungún, la lengua* (Pamela Pequeño, 2012), *Genoveva* (Paola Castillo, 2014) y *Surire* (Bettina Perut e Iván Osnovikoff, 2015).

En la actualidad también pueden identificarse obras que acuden a poéticas experimentales y estéticas intersticiales para articular los vértices entre las múltiples capas de la experiencia personal y el sentido de pertenencia colectiva, las relaciones entre pasado/presente, historia/memoria, el propio acto de filmar y sus vínculos con lo real. Mediante estas estrategias, igualmente se promueve una toma de conciencia o una reflexión crítica sobre la realidad, que será el resultado de una mirada implicada en la

Captura de <www.mafi.tv>. Cortesía del Colectivo Mapa Fílmico de un País / MAFI

que se fundan ética y estética, política y poética. Algunos ejemplos de este tipo de documentales son la trilogía *Cartas Visuales*[8] de Tiziana Panizza y *El otro día*, de Ignacio Agüero (2012).

Finalmente, el espacio del documental chileno contemporáneo también acoge prácticas colaborativas que adoptan una concepción comunitaria del medio. En este contexto, una de las más destacadas y sugerentes propuestas recae en el Colectivo MAFI TV (Mapa Fílmico de un País), agrupación que puede entenderse como heredera de la tradición de los colectivos contrahegemónicos de los años 80, caracterizados en la primera parte de este artículo. MAFI nace en el año 2011 gracias a la iniciativa de un grupo de jóvenes realizadores chilenos[9] que decidió organizarse a través de un colectivo independiente y sin fines de lucro, articulado a través de una red de realizadores que –con un centenar de personas a lo largo de todo el país– contribuyera a la realización colaborativa de los microdocumentales que habitan esta cartografía web. Recogido a modo de caleidoscopio documental, este mosaico de fragmentos de realidad cristaliza contenidos provenientes de una inmensa diversidad de prácticas, identidades e imaginarios sobre la realidad chilena. Los temas son múltiples y abarcan desde la política, la memoria, la ecología, pueblos originarios, tecnología y vida cotidiana, entre otros.

Los microdocumentales –cada uno de los cuales responde al denominado "plano MAFI", es decir, un plano fijo (en cuanto a la fragmentación del espacio), secuencia (sin cortes, en cuanto a la

8 La Trilogía está compuesta por *Dear Nonna: A film letter* (2005), *Remitente: Una Carta Visual* (2009) y *Al final: La última Carta* (2012).

9 Christopher Murray, Israel Pimentel, Juan Francisco González, José Luis Torres Leiva, Maite Alberdi, Mª Paz González, Cristián Jiménez, Valeria Hofmann, Ignacio Rojas, Antonio Luco, Adolfo Mesías, Fernando Lavanderos, Catalina Alarcón, Carlos Araya, Jeremy Hatcher, Simón Vargas, Pelayo Lira, Felipe Azúa, Orlando Torres, Camilo Corbeaux, Enrique Farías, David Belmar, Gustavo Castro, Felipe Muñoz, Pablo Carrera y Alejandro Lagos, entre otros colaboradores.

fragmentación del tiempo), de entre uno y dos minutos de duración y con registro de sonido directo– reivindican la resistencia y disidencia ante a las tendencias estandarizadoras de la cultura global y el actual sistema capitalista y neoliberal, y develan problemáticas identitarias atomizadas que aún se encuentran subrepresentadas desde las prácticas mayoritarias del documental chileno, proyectando de este modo la diversidad de la(s) realidad(es) –culturales, sociales, ideológicas, étnicas, etarias, sexuales, de género– para el fortalecimiento de una sociedad plural. Sus propuestas buscan visibilizar y normalizar tabúes encubiertos por el *statu quo* homogeneizante; por ejemplo, en la plataforma hay una gran variedad de registros de temáticas LGTB y *queer*, en microdocumentales tales como *Dígame cuál es la diferencia*, *Pueden abrazarse*, *Besos en La Moneda*, *Yo soy Drag Queen* o *Missógina y sus amantes*, entre otros, cuya función política procura desencadenar procesos de proyección, identificación y empatía que contribuyan a la aceptación de realidades comúnmente ocultas o negadas.

Además de su autoría colectiva, las obras deben cumplir con un uso del lenguaje audiovisual que reivindique el valor artístico y expresivo de la imagen como forma de pensar la realidad; contribuya a la construcción de la memoria e identidad del país; y fomente la reflexión social a partir de las imágenes[10]. La cartografía fílmica recogida en la plataforma digital del colectivo es solo una de las tres líneas de acción que explora MAFI; las otras dos son la Escuela MAFI, que imparte talleres de cine documental a lo largo de Chile, y los largometrajes documentales de realización colectiva, tales como *Propaganda* (2014) y *Dios* (actualmente en postproducción).

3. Al cierre

De la mano de la tecnología electromagnética, el vídeo asociado a procesos de transformación política e impacto social durante los años de resistencia a la dictadura en Chile, se desarrolló explorando diversos énfasis y líneas de acción, dependiendo tanto del enfoque disciplinar desde donde se concibió su práctica, como de los objetivos, fines e interlocutores perseguidos. En función de los grupos descritos a lo largo de este artículo, es posible concluir que las formas colectivas de producción audiovisual han explorado tanto las definiciones hegemónicas de las estructuras de poder como los mecanismos del propio medio para interpelar, tensionar y transformar las relaciones creativas hacia un espacio que dé cabida a alternativas más plurales, integradoras y diversas de hacer cine/vídeo. En este fuerte sentido de comunidad y activismo político, la resistencia y la disidencia surgen del epicentro mismo de la reflexividad alrededor de las posibilidades del medio y la tecnología que lo modela, planteando retos, relaciones y deslizamientos que no solo atañen al dominio de la técnica sino que comprometen directamente una ética social y política.

Desde la diversidad de sus formas y métodos, los tres colectivos descritos en la primera parte de este artículo –CADA, Teleanálisis y ECO Comunicaciones– se constituyen en antecedentes y referentes obligados para ciertas prácticas colectivas contemporáneas, particularmente el recién reseñado Mapa Fílmico de un País. Si cada uno de los colectivos revisados como antecesores de MAFI se caracterizó por los distintos hincapiés proyectados sobre los objetivos de la acción política audiovisual (resistencia desde la experimentación artística; contrainformación y denuncia; comunicación popular, educación y desarrollo), una de las más destacadas características de MAFI TV es que precisamente concentra los

10 <Cfr. http://mafi.tv/sobre-mafi/>.

tres aspectos enunciados y los despliega reflexiva, crítica y creativamente mediante el uso de las nuevas tecnologías digitales. En el escenario posmedia contemporáneo determinado por una exponencial convergencia digital y una gran diversificación y complejidad mediática, la circulación de materiales de calidad formal y contenido social a través de plataformas web, sitúa a MAFI al frente de aquellas innovaciones creativas capaces de renovar ciertos modelos audiovisuales y dinamizar la relación entre tecnología y cultura participativa, constituyéndose así en una significativa alternativa de resistencia a los modelos tradicionales del cine y la comunicación audiovisual en Chile.

Bibliografía

Askanius, Tina (2015). Genealogía del vídeo para el cambio. Videoactivismo y vídeo radical *online*, en Sierra, Francisco y Montero, David (Eds), *Videoactivismo y movimientos sociales. Teoría y praxis de las multitudes conectadas* (pp. 53-77). Barcelona: Gedisa.

Bello, Mª José (2011). Documentales sobre la memoria chilena. Aproximaciones desde lo íntimo. *Cinémas d'Amérique Latine* Nº19, 77-79.

Eltit, Diamela (2000). *Emergencias: escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago: Planeta.

Elton, Alejandro (1995). *Caminito al Cielo. Un vídeo etnográfico*. Memoria Profesional. Departamento de Antropología, Universidad de Chile.

Gaona, Carmen y Sendín, José Carlos (2009). *Por una ciencia comunicativa: información, cultural y espacios globales.* Madrid: Universitas.

Gárate, Rodolfo y Navarrete, José Luis (2002). *Teleanálisis. El registro no oficial de una época*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Comunicación Social. Santiago: Universidad Diego Portales.

Hirsch, Marianne (2008). The Generation of Postmemory. *Poetics Today,* 29.1, 103-128.

Katunaric, Cecilia (2008). CADA: un ejemplo de la resistencia del poder cultural chileno bajo dictadura. *Pandora: Revue d'Etudes Hispaniques*, Nº8, 297-308.

Laub, Dori (1992). An Event Without Witness: Truth, Testimony and Survival, in Testimony; Crisis of Witnessing., en Shoshana Felman and Dori Laub, *Literature, Pshychoanalysis, and History* (pp. 75-92). New York: Routledge.

Liñero, Germán (2010). *Apuntes para una historia del video en Chile*. Santiago: Ocho Libros.

Mateos, Concepción y Gaona, Carmen (2015). Constantes del videoactivismo en la producción audiovisual. Rastreo histórico (1917-2014) y puntualizaciones para una definición, en Sierra, Francisco y Montero, David (Eds.), *Videoactivismo y movimientos sociales. Teoría y praxis de las multitudes conectadas* (pp. 106-137). Barcelona: Gedisa.

Mateos, Concepción y Sedeño, Ana (2015). Videoactivismo y Autoría Colectiva, en Sierra, Francisco y Montero, David (Eds.), *Videoactivismo y movimientos sociales. Teoría y praxis de las multitudes conectadas* (pp. 298-331). Barcelona: Gedisa.

Maturana, Felipe (2001). El Vídeo Etnográfico en la Reciente Antropología Visual Chilena. *Actas del IV Congreso Chileno de Antropología* (pp. 579-587). Santiago: Colegio de Antropólogos de Chile A.G. [<https://www.aacademica.org/iv.congreso.chileno.de.antropologia/84.pdf> (17/09/2016)].

Pinto, Iván (2012). Lo incompleto. Desajuste y fractura en dos diarios fílmicos del exilio chileno, en Bongers, Wolfgang (Ed.), *Primas del Cine Latinoamericano* (pp. 215–235). Santiago: Cuarto Propio

Ramírez, Elizabeth y Donoso, Catalina (Eds.) (2016). *Nomadías. El cine de Marilú Mallet, Valeria Sarmiento y Angelina Vázquez*. Santiago: Metales Pesados.

Richard, Nelly (Coord.) (1987). Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y Sociedad. *Contribuciones FLACSO* Nº46, enero 1987. Santiago: FLACSO.

Richard, Nelly (2007). *Márgenes e instituciones: Arte en Chile desde 1973.* Santiago: Metales Pesados.

Sierra, Francisco y Montero, David (Eds.) (2015). *Videoactivismo y movimientos sociales. Teoría y praxis de las multitudes conectadas.* Barcelona: Gedisa.

Traverso, Antonio (2016). *Documentary cinema in Chile: Confronting history, memory and trauma*. Londres: I.B. Tauris.

Traverso, Antonio y Crowder-Taraborrelli, Tomás (Eds.) (2016). *El documental político en Argentina, Chile y Uruguay: de los años cincuenta a la década del dos mil*. Santiago: LOM.

Valenzuela, Valeria (2011). Giro subjetivo en el documental latinoamericano. De la cámara-puño al sujeto-cámara. *La Fuga*, abril de 2011. [<http://www.lafuga.cl/giro-subjetivo-en-el-documental-latinoamericano/439> (09/03/2017)].

Vega, Constanza (2013). El Colectivo de Acciones de Arte y su resistencia artística contra la dictadura chilena (1979-1985). *Divergencia* , N°3 / Año 2, 37-48.

Vergara, Constanza y Bossy, Michelle (2010). *Documentales Autobiográficos chilenos*. Santiago. [<http://www.documentalesautobiograficos.cl/> (11/05/2017)].

Autora

Paola Lagos Labbé es licenciada en Comunicación, Periodista, Máster en Documental Creativo y doctoranda en Comunicación Audiovisual (UAB). Realizadora y académica del Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile, desarrolla investigación y docencia vinculada a las artes cinematográficas. Imparte cursos para pregrado (Cine y Periodismo) y postgrado (Magíster en Cine Documental) y es autora de publicaciones académicas y capítulos de libros en torno al documental contemporáneo en general y al cine ensayo, autobiográfico y amateur, en particular. Entre 2011 y 2013 se desempeñó como jefa de la Carrera de Periodismo y entre 2014 y 2015 como directora de Extensión de la Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones. Entre 2012 y 2014 fue consejera del Consejo de las Artes y la Industria Audiovisual de Chile, en representación de la Asociación de Documentalistas de Chile. Entre 2011 y 2015 fue miembro del Consejo de Calificación Cinematográfica (Ministerio de Educación, Gobierno de Chile) en representación del Consejo de Rectores de las Universidades Chilenas. Jurada de diversos festivales, tales como FICValdivia, Festival Internacional de Cine de Antofagasta, Chilereality, Festival Internacional de Cortometraje de Santiago, entre otros, y tutora de talleres cinematográficos nacionales e internacionales, tales como el Buenos Aires DOCLab.

Fecha de recepción: 19/07/2017 Fecha de aceptación: 18/08/2017

Hipervisibles o desaparecidos: diferencias *geo-políticas* en la representación de la violencia en América Latina

ELENA ROSAURO RUIZ

Hipervisibles o desaparecidos: diferencias *geo-políticas* en la representación de la violencia en América Latina

Este artículo busca reflexionar en torno a las diferencias *geo-políticas* en la representación de la violencia en América Latina, a través de producciones audiovisuales dentro del ámbito del arte contemporáneo. Partimos de la constatación de que, en general, mientras que en el Cono Sur predominan los artefactos audiovisuales que abordan macrohistorias de la violencia y de las memorias traumáticas, la mayor parte de los creadores del resto del continente trabajan a partir de hechos violentos específicos y sus huellas visibles en los cuerpos concretos de las víctimas. Abordaremos el problema de lo explícito y lo "pornográfico" en la estética de la violencia, y veremos ejemplos de artefactos audiovisuales de ambas zonas (la argentina Gabriela Golder en el sur, y por el resto de la región tomaremos los casos del colombiano José Alejandro Restrepo y del mexicano Iván Edeza).

Palabras clave: audiovisual; violencia; América Latina; arte contemporáneo; víctimas.

Hipervisible or disappeared: *geo-political* differences in the representation of violence in Latin America

This article seeks to reflect on the *geo-political* differences in the representation of violence in Latin America, through audiovisual productions within the field of contemporary art. We have observed that, in general, while in the Southern Cone predominate audiovisual artifacts dealing with macro-histories of violence and traumatic memories, most of the artists of the continent elaborate their work on specific violent events and their visible traces shown on the concrete bodies of the victims. We will address the problem of the explicit and "pornographic" within the aesthetics of violence, and we will analyze examples of audiovisual artifacts from both areas (in the South, Gabriela Golder, and for the rest of the region we will work with pieces by Colombian José Alejandro Restrepo and Mexican Iván Edeza).

Key Words: Audiovisual; Violence; Latin America; Contemporary Art; Victims.

Punto de partida

Este artículo busca reflexionar en torno a las diferencias *geo-políticas* en la representación de la violencia en América Latina a través del estudio de producciones audiovisuales dentro del ámbito del arte contemporáneo. Partimos de la constatación de que, en general, mientras que en el Cono Sur predominan los artefactos audiovisuales que abordan macrohistorias de la violencia y de las memorias traumáticas –es decir, que tienen discursos más simbólicos y generales de pertenencia a una comunidad (de víctimas)–, la mayor parte de los creadores del resto del continente trabajan a partir de microhistorias de la violencia, esto es, de hechos violentos específicos y sus huellas visibles en cuerpos concretos.

Entendemos que estas variaciones tienen que ver con aspectos diferenciales entre las dos áreas: en el Cono Sur se comenzaron a dar antes relatos más integradores de las memorias de la violencia (por ejemplo, mediante tempranas Comisiones de la Verdad), luego hay una cierta memoria colectiva que se ha enfrentado a (y finalmente ha conformado) la memoria oficial; las prácticas audiovisuales utilizadas por la mayoría de los creadores de este territorio sur evitan generalmente mostrar la violencia de forma explícita y se centran en relatos más simbólicos, pues la figura fundamental de la violencia política es el desaparecido, el no-cuerpo. Por el contrario, en el resto del continente (y muy especialmente en países como Colombia o México) observamos un predominio claro de las microhistorias de la violencia, inscritas en los cuerpos visibles de las víctimas, que se muestran de forma explícita en gran parte de las ocasiones; esto puede tener que ver con una tardía implantación de las Comisiones de la Verdad o una ausencia de estas, debido a las políticas oficiales de olvido, lo que provoca la existencia de un gran número de narrativas que coexisten, buscando atención y visibilidad. La figura fundamental de la violencia política aquí es el mutilado. En palabras de Miguel López, si en las dictaduras militares fue la figura del detenido-desaparecido el estremecedor símbolo de las maquinarias de aniquilación y poder, en otros países con una aparente democracia asentada, como Colombia primero y México después, es la figura del desmembrado y mutilado la que da legibilidad a una lógica de la muerte entrelazada con la vida cotidiana (López, 2013: 57). En este complejo escenario, en las últimas décadas del siglo, las memorias, relatos y testimonios de las víctimas de la violencia política han puesto en tensión la relación entre pasado y presente en los diferentes países latinoamericanos.

Consideramos que, durante las últimas décadas, no solo se da un retorno a lo real en el arte, es decir, una búsqueda de vías que permitan la inclusión de una realidad violenta y urgente y un anclaje en la experiencia para poder intervenir en ella; este retorno de lo real en las prácticas artísticas (y culturales, en general) se da acompañado de una superposición de historia y memoria, paralela a la superposición de lo público y lo privado, que conforman problemáticas recurrentes en torno a las cuales los artistas construyen sus obras, de la misma manera que ocurre en el teatro, como propone José Antonio Sánchez en su libro *Prácticas de lo real* (2007).

La violencia fue por supuesto objeto recurrente del arte político y militante de los setenta y los ochenta en América Latina y, por tanto, antecedente directo de las obras que consideramos aquí. No obstante, si las estéticas militantes en torno a la violencia de aquellos años podrían considerarse como marginales, hoy las estéticas de la violencia se han convertido en modos de hacer arte bastante habituales, eso sí, normalmente abordados (por los críticos y por numerosos artistas) desde la óptica del trauma que provoca la violencia, y no tanto a partir de la reflexión sobre la violencia misma y las estrategias propias del arte y la imagen.

Señalamos como *geo-política* la división propuesta del continente, a través de la que diferenciamos las prácticas tanto de representación de la violencia como de memoria en el Cono Sur y en el resto de la región, no tomando los significados y tradiciones teóricas clásicas de la disciplina de la geopolítica, que tienen que ver fundamentalmente con el ámbito militar e, incluso, con pensamientos deterministas. Por el contrario, nos situamos en la estela de la geografía política crítica, y de ahí que usemos el término *geo-política*, con guion. En esta línea, la *geo-política politiza las geografías materiales e imaginadas* con el fin de reflexionar sobre sus imágenes e imaginaciones en juego, sobre el poder y sus resistencias, y también sobre las diferentes formas de visualizar el mundo (Ó Tuathail, 1996: 14; la cursiva es mía). Así, como hemos señalado, existen dos modos esenciales de poner la violencia en imágenes, que relacionamos directamente con el tipo de violencia que sufren los cuerpos y con su exposición en el espacio público, así como con el desarrollo, mayor o menor, de prácticas de la memoria y de procesos de reparación. Entendemos que el no-cuerpo y el cuerpo mutilado generan respuestas diferentes en los ciudadanos, y específicamente en sus formas de imaginación y resistencia. Así, inmersos en una hipervisibilidad de la violencia sobre los cadáveres o en una ausencia total de esta, con la desaparición de los cuerpos, los artistas parten de imaginarios diferentes, casi binarios y, por tanto, trabajan con herramientas opuestas. Por supuesto, cada artista desarrolla a continuación estrategias formales personales, que superan el objetivo de este texto[1]. No obstante, estos dos distintos puntos de partida en la creación de obras audiovisuales sobre la violencia marcan significativamente los artefactos artísticos (y de memoria) finales.

Mostrar la violencia

> *¿Cómo podemos mostrarles el napalm en acción? ¿Y cómo podemos mostrarles las lesiones que produce el napalm? Si les mostramos imágenes de quemaduras por napalm cerrarán los ojos. Primero cerrarán los ojos ante las imágenes, después cerrarán los ojos ante los recuerdos, luego cerrarán los ojos ante los hechos, por último cerrarán los ojos ante el contexto. Si les mostramos una persona con quemaduras de napalm, heriremos sus sentimientos. Si herimos sus sentimientos, se sentirán como si estuviéramos probando el napalm sobre ustedes, a sus expensas. Sólo podemos darles un pequeño indicio de cómo funciona el napalm.*
>
> Harun Farocki, *Nicht löschbares Feuer* (*El fuego inextinguible*, 1969)

Un importante número de obras de arte en las últimas décadas abordan la violencia en América Latina como un fenómeno ligado a la historia y a la política del continente. Algunos de estos artistas latinoamericanos han debido de hacerse preguntas similares a las que plantea Harun Farocki en la cita anterior[2], adaptadas a sus diferentes contextos: ¿cómo podemos mostrarles la violencia en acción?

---

1 Para un estudio en profundidad de estas estrategias, con un corpus mayor, vid. Rosauro, 2016. Disponible en <https://repositorio.uam.es/handle/10486/671399>.

2 Los interrogantes y la reflexión que guían a Harun Farocki en *El fuego inextinguible* lo llevan a representar, mediante sucesivas dramatizaciones e imágenes de archivo, el proceso mediante el que se encargó y se desarrolló la tecnología necesaria para crear las bombas de napalm que fueron usadas en la guerra de Vietnam. Así, la película del alemán apunta, más que al problema de la representación de los efectos de la violencia –que deja abierto–, a la toma de conciencia por parte de los espectadores y de quienes hubieran podido participar, de una u otra manera, en la producción de armas tan devastadoras.

¿Cómo podemos mostrarles las lesiones y mutilaciones de los cuerpos que la sufren? Algunos artistas (y también algunos críticos y teóricos), en la línea del alemán, han respondido que, si nos muestran las imágenes de la violencia, nosotros, los espectadores, cerraremos los ojos ante ellas, ante su recuerdo, ante los hechos específicos y ante el contexto general en que se produjo esa violencia. Otros, por el contrario, han optado, en mayor o menor medida, por trabajar con esas imágenes (crudas) de la violencia. Así, la cuestión de la representación de la violencia nos plantea, en primer lugar, el problema de lo explícito. Este planea sobre el presente texto que, aunque no se detendrá a analizar en profundidad la discusión teórica en torno a la pertinencia de mostrar la violencia en imágenes (*después de Auschwitz*), sí tomará partido por algunas de estas cuestiones.

Como ha planteado María Victoria Uribe –y hemos podido comprobar en nuestra investigación (Rosauro, 2016)–, las representaciones artísticas sobre la violencia se valen de dos estrategias fundamentales y opuestas: una literal (o explícita), que reproduce los efectos de la violencia tan fielmente como es posible, y otra metafórica, que renuncia a la referencia directa en favor de la sugestión y evocación (2012: 75). O, como sostenemos aquí, hipervisibilidad de ejecuciones, mutilaciones y todo tipo de vejaciones versus evocaciones de los no-cuerpos, de los desaparecidos.

La violencia explícita se muestra en los artefactos artísticos, en general, sobre los cuerpos de las víctimas, que son objeto de apropiación, en cierta manera, con un objetivo político de denuncia; no obstante, en muchas ocasiones, la apropiación de estas imágenes explícitas de las víctimas por parte de los artistas es interpretada como una utilización ilegítima del sufrimiento ajeno, como una *porno-violencia*.

Hagamos un brevísimo repaso de algunas consideraciones históricas sobre las imágenes de la violencia. Durante el siglo XIX, y hasta el periodo de entreguerras, las imágenes de la guerra eran tenidas por muchos como artefactos que podían conseguir, si eran lo suficientemente vívidas, que la población tomase conciencia de la atrocidad de la violencia (Sontag, 2003: 14). En esta línea, el ejemplo más impactante (y el que constituye una especie de punto de inflexión) es un libro de fotografías del archivo militar y médico alemán de la Primera Guerra Mundial, compilado por Ernst Friedrich en 1924 y titulado *Krieg dem Kriege!* [*¡Guerra a la guerra!*][3]. En él, Friedrich reúne casi doscientas imágenes, muchas censuradas durante la guerra por su dureza. Además de ruinas, pueblos, medios de transporte y bosques destruidos, opositores ahorcados o cadáveres de soldados en putrefacción, Friedrich muestra veinticuatro retratos en primer plano de soldados con grandes heridas en la cara, retratos que son realmente difíciles de mirar. Todas las imágenes, además, llevan pies de foto en los que se hace aún más explícita la atrocidad del militarismo (Sontag, 2003: 14-15). Comienza entonces, en aquellos años, la polémica en torno a este tipo de imágenes: inaugurando una larga tradición de pensamiento, algunos críticos plantearon que las fotografías de guerra, especialmente las que muestran cadáveres, son "pornográficas", pues no revelan la dignidad de quienes han muerto, sino que reducen sus cuerpos a meros objetos de placer y excitación (Dean, 2003: 91). Con la Segunda Guerra Mundial y, fundamentalmente, tras la revelación del Holocausto, estas consideraciones serán las que primen,

3 El libro de Friedrich no es un caso aislado, pues desde el comienzo de la guerra se difundieron todo tipo de historias e imágenes, tanto en libros como en periódicos, postales, carteles, exposiciones y objetos de consumo popular, que daban cuenta de las atrocidades cometidas por el ejército alemán a su paso por Europa. Esta "propaganda atroz" (*atrocity propaganda*) conformó nuevos imaginarios sobre la guerra y la violencia política.

desde Adorno hasta Sontag[4], pasando por Barthes, Berger o Sekula. En esta línea de pensamiento, la estetización, la sobreexposición o saturación de los espectadores y la pornografía son las tres acusaciones que más comúnmente se hacen a las imágenes sobre violencia, y sobre las que se basa la crítica para reprobarlas.

En particular, el aspecto pornográfico de las imágenes de la violencia se refiere, por un lado, a la conversión de los cuerpos sufrientes de las víctimas en objetos de placer y, por otro, a la excitación que el observador-voyeur siente al contemplar esos objetos, libre de todo interés por el sufrimiento que ve; así, numerosos autores han considerado que las imágenes de la violencia no mueven más que a una experiencia moralmente indigna y reprochable. Por nuestra parte pensamos que, como apunta Carolyn J. Dean,

> *pornografía es un término infinitamente plástico y tentador: un término que pone el foco en su fuerza retórica y su poder explicativo, lo que lleva a que su significado no se tenga en consideración. Lo pornográfico es alegoría tanto de las causas como de los efectos de nuestra insensibilidad y, por tanto, de todo lo que pone en riesgo la identificación empática en un gran número de discusiones sobre el Holocausto [...]* la pornografía no fomenta la discusión sino que la paraliza, *y podemos decir que esta función es su logro más significativo* (Dean, 2003: 93; la traducción y las cursivas son mías).

En este mismo sentido, y siguiendo a la última Susan Sontag en *Regarding the Pain of Others* (2003), entendemos que todo espectador debería sentirse obligado a reflexionar sobre lo que realmente implica mirar fotografías que muestran gran crueldad o sufrimiento, y sobre la capacidad real que tenemos de asimilación y comprensión de esas situaciones trágicas y atroces. Para Sontag, no obstante (y en este punto no compartimos su pensamiento), la mayor parte de las imágenes de cuerpos atormentados y mutilados sólo provocan un interés lascivo en el observador (2003: 95), a quien no concede finalmente ninguna capacidad de reflexión o comprensión más allá.

Por otro lado, al hilo de estas reflexiones sobre lo pornográfico de las imágenes de la violencia, a finales de los setenta surge en América Latina (fundamentalmente en Colombia) una crítica a la *pornomiseria*, realizada por los documentalistas Luis Ospina y Carlos Mayolo; esta porno-miseria ha deri-

4 Entre todos los autores que han criticado la producción y el consumo de imágenes de la violencia, Susan Sontag es quien más fortuna crítica ha tenido, especialmente en lo que respecta a sus reflexiones en *On Photography* (1977). Allí, la autora recoge todas las críticas que ya habían hecho autores anteriores, y las desarrolla: para Sontag, las fotografías sobre atrocidades y sufrimiento sólo impactan al espectador cuando son novedosas, y siempre solo durante un instante (cuando vemos por primera vez, por ejemplo, el terrible efecto de la hambruna sobre el cuerpo de una persona; las siguientes imágenes de esta misma temática constituyen una "exhibición familiar de la atrocidad"); después, debido a su ingente flujo y nuestra sobreexposición a ellas, estas imágenes nos saturan y anestesian (Sontag, 2005 [1977]: 14-15). Por otro lado, el contenido ético de las fotografías sería, según su punto de vista, frágil, pues pronto queda oscurecido por el paso del tiempo, que despoja a las imágenes de su carga emocional (2005: 16). No obstante, veintiséis años después, en *Regarding the Pain of Others* (2003), su tesis sobre estas imágenes cambia y Sontag pasa a plantear que, a pesar del morbo que incitan las fotografías del horror, estas tienen cierto valor ético porque, cuando menos, nos hacen ser conscientes del hecho de que por doquier los seres humanos se hacen cosas terribles los unos a los otros. De hecho, la autora insiste en la necesidad de hacer públicas las imágenes de atrocidades, cuestionando el efecto del hábito y la saturación que antes proclamaba. Según la última Sontag, las imágenes nos implican, volviéndonos responsables de lo que vemos, y nos reclama: "dejemos que las imágenes atroces nos persigan. Incluso si sólo son símbolos y no pueden de ninguna manera abarcar la mayor parte de la realidad a la que se refieren, aun así tienen una función vital. Las imágenes dicen: esto es lo que los seres humanos son capaces de hacer [...]. No lo olviden" (Sontag, 2003: 115; la traducción es mía).

vado en los últimos años en una porno-violencia, que se achaca a algunos artistas. La porno-miseria, según Ospina y Mayolo (1978), sería la deformación de las prácticas documentales hacia el miserabilismo, que convierte al ser humano en objeto, y transforma la miseria (más tarde, como apuntamos, también a la violencia) en espectáculo y mercancía de alto impacto, y que se vende fácilmente, especialmente en el exterior. Si hasta entonces la representación de la miseria había servido para denunciar situaciones de gran desigualdad, ahora "el afán mercantilista la convirtió en válvula de escape del sistema mismo que la generó" (Ospina y Mayolo, 1978). El espectador, concluyen, puede entonces lavar su conciencia, conmoverse un poco, y volver a su rutina después de ver este tipo de imágenes.

Sin embargo, como señalábamos antes junto con Carolyn J. Dean, pensamos que el uso, muy extendido, de la noción de pornografía en relación bien con la miseria bien con la violencia, no explica los usos y funciones de estas imágenes y frena toda posibilidad de discusión, al tiempo que tiene mucho que ver con otra cuestión en boga en los últimos años: la llamada "fatiga de la compasión" [*compassion fatigue*] o de la empatía. Este problema describiría el hecho innegable, según sus defensores, de que la enorme exposición a diversas narrativas e imágenes de sufrimiento y dolor a la que estamos sujetos como espectadores conlleva un distanciamiento emocional por nuestra parte y una precariedad en nuestra capacidad de sentir compasión o empatía; así, nuestra insensibilidad ante las imágenes más terribles sería una forma de autoprotección (Dean, 2003: 88-90).

Merece la pena señalar aquí, pues abunda en este sentido, la discusión, hoy muy conocida y citada, entre Georges Didi-Huberman y dos historiadores franceses (Gérard Wajcman y Elisabeth Pagnoux) en la revista *Les temps modernes* (entre marzo y mayo de 2001), a raíz de la exposición *Mémoire des camps*, celebrada en París en 2001, en la que se exhibían cuatro imágenes de Auschwitz en el verano de 1944, seguramente tomadas por algún prisionero miembro del Sonderkommando. Para Didi-Huberman estas imágenes son el ojo de la historia (con su tenaz función de hacer visible lo oculto), al mismo tiempo que están en el ojo de la historia (es decir, muy localizadas y en un momento de suspensión visual) (2012: 39). El autor ve estas imágenes como gestos políticos y como actos de resistencia histórica (2012: 73-74). Sin embargo, apunta, las imágenes de Auschwitz normalmente se piensan bien como iconos del horror (cuando se quiere ver todo en ellas), bien como documentos del horror (cuando se las reduce y diseca). Los dos historiadores franceses, muy críticos con la exposición de París, demonizan estas imágenes pues consideran que no nos enseñan nada al no mostrarnos *de hecho* las cámaras de gas (Didi-Huberman, 2012: 73). Como bien resume Linfield, para Wajcman y Pagnoux estas fotografías sugerían que lo irrepresentable podía ser representado, y que lo incomprensible podía ser comprendido y, como tal, eran imágenes heréticas que insultaban a los muertos (2010: 90). A pesar de estas críticas, Didi-Huberman mantiene (y nosotros con él) que los artistas deben negarse a ceder ante lo "irrepresentable" que, como sabe todo aquel que se ha enfrentado a actos de violencia atroz, vacía la experiencia. A pesar de todo, los artistas producen artefactos, aunque saben que los desastres se multiplican y repiten hasta el infinito, pero deben crear para que el silencio no sea lo que predomine. El autor considera, por tanto, que todas las imágenes son necesarias y que se deben crear imágenes a pesar de todo.

Somos conscientes de que algunas obras o artistas efectivamente pueden llegar a estetizar el tema que abordan, no en el sentido del mero empleo de estrategias artísticas sino, por el contrario, en el de enmascarar una situación atroz, que implique gran sufrimiento para ciertos individuos, mediante un

artificio quizá excesivo que ponga en cuestión tanto los intereses del artista como el valor ético de su producción; no obstante, estamos de acuerdo con Reyes Mate cuando afirma que "esta estetización del horror sólo es posible si las víctimas son hechas insignificantes e invisibles" (2008: 172). De cualquier otra forma, entendemos que las imágenes invitan a la reflexión y que las estrategias retóricas y visuales con las que estas se construyen intensifican esa invitación. Ni siquiera el recurso a la belleza, que es uno entre muchos otros, tendría por qué trivializar el sufrimiento al que se alude, ni robar la dignidad del ser que sufre (Reinhardt, 2007: 30). Consideramos que la belleza puede acompañar a la injusticia y al dolor y generar conocimiento al respecto. Por otro lado, algunas obras utilizan como estrategia la evocación de la desmesura de la violencia (por ejemplo, a través de la acumulación ingente de imágenes que muestran su atrocidad); este tipo de representación hiperbólica de la violencia se ha definido como neobarroca, pues es excesiva, de una visibilidad espectacular, y subvierte todos los valores (Diéguez, 2011: s.p.).

Esta consideración neobarroca de la representación de la violencia (y de la propia espectacularidad de la violencia real, por ejemplo en el caso mexicano), nos devuelve a una cuestión muy vinculada con la discusión acerca de la identidad del arte latinoamericano: ¿es la representación de la violencia una forma de exotismo, es decir, una vía de legitimación y diferenciación con respecto del arte que se produce en otros rincones del mundo, para inscribirlo en los circuitos y mercados globales? Y, en esta misma línea, ¿es la representación de la violencia un producto de exportación rentable? Para Ignacio Sánchez Prado la violencia es un elemento que se usa estratégicamente en las representaciones culturales de las últimas décadas y, por tanto, plantea la necesidad de articular una crítica al «boom de la violencia». Esta promoción de la representación de la violencia como producto de consumo cultural globalizado conlleva, para el autor, que América Latina ("y buena parte del tercer mundo", en sus palabras) sea considerada un "espacio de la violencia, [un] lugar donde sucede una vida vertiginosa de miseria y otredad que fascina a las audiencias seudoprogresistas de los festivales internacionales" (Sánchez Prado, 2006: s.p.). Desde nuestro punto de vista, este tipo de generalizaciones, que continúan la línea marcada por la porno-miseria de Ospina y Mayolo, no contribuyen al debate sino que, más bien, lo oscurecen. Por supuesto, ni toda representación de la violencia es un artefacto político *per se*, ni tampoco toda representación de la violencia exotiza el lugar al que hace referencia, o del que procede el artista que la realiza. Como venimos sosteniendo, en todo análisis sobre este objeto de estudio es necesaria siempre la comprensión de las profundas raíces económicas, sociales y políticas de la violencia, además de un análisis situado del propio artefacto cultural. No consideramos, como hace Sánchez Prado, que poner la violencia en el centro de la producción o el análisis cultural implique dejar de lado otros temas centrales (pues, insistimos, la violencia tiene profundas raíces e historias y debemos estudiarlas), ni que implique naturalizar irrevocablemente el conflicto social y, así, despolitizarlo. Todo lo contrario, el silencio en torno a la violencia (o el ruido sordo de los análisis superficiales) favorece más esta naturalización.

Así, a la pregunta de si debemos desestimar todas estas prácticas culturales y artísticas que abordan la violencia por ser oportunistas y exotizantes, por crear todo un imaginario capaz de llamar la atención del mercado o del mundo del arte global sin agregar ningún valor político, respondemos, junto con Cuauhtémoc Medina, un rotundo no. Estas obras surgen en un espacio determinado, pertenecen a una "geografía de discursos" (Medina, 2014: 147) en la que emergerán diferentes tipos de agencia-

miento social y político, entre ellos los que se puedan llevar a cabo dentro del mundo del arte: "porque estamos constituidos por la comunidad imaginaria de un 'nosotros'. El 'nosotros' que se afirma cuando se dicen cosas como '¿De qué otra cosa podríamos hablar (nosotros)?'" (Medina, 2014: 154; la traducción es mía).

Como hemos tratado de mostrar brevemente, el problema estético, ético y político del tratamiento de la violencia en el arte contemporáneo latinoamericano se ha abordado fundamentalmente desde una crítica a la porno-miseria y a la exotización que este tipo de obras implicarían. Nuestra investigación se distancia de esta línea de abordaje, pues partimos de dos premisas claras: primero, que todas las imágenes son necesarias; segundo, que dar voz al dolor es una de las funciones de lo estético.

a) Desaparecidos: el no-cuerpo

Como ya planteamos en otro lugar, en el terreno de la representación artística y audiovisual el debate en torno a la posibilidad/imposibilidad de representación de la Shoah resuena en la literatura crítica que estudia las prácticas artísticas que abordan el pasado traumático de las dictaduras del Cono Sur. Asimismo, en lo que a los cuerpos concierne, los instrumentos represivos de las Juntas Militares, que tuvieron como epítomes la tortura y la desaparición forzada de personas, modifican irremediablemente la manera en que las experiencias y los cuerpos se conjugan para expresar subjetividades en el ámbito latinoamericano. Así, fundamentalmente en países como Argentina o Chile, se han ofrecido en las últimas décadas numerosas respuestas al terrorismo de Estado a través de prácticas simbólicas altamente visibles y que ocupan el espacio público en su reclamo por la verdad, fruto de la interacción entre artistas y familiares –los pañuelos de Madres de Plaza de Mayo, la exposición pública de fotografías de los desaparecidos, el *Siluetazo*, entre otros–. Por otro lado, y especialmente con el cambio de siglo en Argentina, a este contexto ayudaron las acciones que, en el terreno judicial, reabrieron las causas cerradas por leyes como las de Punto Final y Obediencia Debida y, también, las políticas públicas de memoria puestas en marcha por Néstor Kirchner y continuadas por Cristina Fernández (Ortega y Rosauro, 2012: 99-101); también las recientes creaciones de importantes museos de la memoria o la recuperación de sitios de memoria abundan en este proceso. De esta manera, la memoria traumática de las dictaduras ha ido ocupando una visibilidad cada vez mayor en el espacio público de las sociedades del Cono Sur, a través de un arsenal de prácticas simbólicas, eminentemente visuales (escraches, performances, fotografías y vídeos, esencialmente), que visibilizan los reclamos de justicia contra el olvido y el silencio.

Dentro de este arsenal de prácticas simbólicas de memoria apuntaremos dos etapas. La primera, a partir del 21 de septiembre de 1983, en Buenos Aires cuando, durante la Tercera Marcha de la Resistencia convocada por las Madres de Plaza de Mayo, se llevó a cabo el *Siluetazo*, una de las primeras (y más fructíferas) colaboraciones de una asociación por los derechos humanos y un colectivo artístico. En esta acción, la figura humana (o su silueta vacía y en tamaño natural) fue el signo que representaba a las víctimas de la desaparición forzada. Cada figura era única y múltiple al mismo tiempo. La colocación de las siluetas en el espacio público fue parte fundamental de la acción, pues potenció la conciencia del significado del genocidio a partir del impacto de la repetición de la imagen. Si, desde lejos, se percibía un horizonte de siluetas semejantes, la cercanía revelaba la individualidad de las figuras y, con ella, la comprensión del terror. El *Siluetazo* nos da una idea de cómo las prácticas audiovisuales alimentadas

por las memorias de las dictaduras y realizadas por artistas de la primera generación nombran el dolor sin mostrar los cuerpos de los ausentes. La siguiente generación, la de los hijos, sin embargo, busca más bien ofrecer cierta resistencia a las memorias sobre los desaparecidos, al no poder recordar, reconstruir o ni siquiera llevar a cabo un duelo por el cuerpo ausente. Estas memorias productivas son, ante todo, catalizadoras de reflexión, pues no tratan simplemente de narrar los hechos del pasado sino de convertirlos en un problema del presente (Ortega y Rosauro, 2012: 102-105, 112-114).

Siguiendo a Laia Quílez (2009: 82), la línea divisoria que separa las memorias vivenciales o presentes de las posmemorias (de segunda generación) es precisamente lo que las revaloriza, es decir, su posición crítica e interrogante hacia una representación sin fisuras del pasado. En este sentido, los artistas de segunda generación hacen uso de herramientas, medios y artefactos a través de los que han descubierto y aprendido sobre el pasado de las víctimas. En sus obras, los cuerpos de los desaparecidos se hacen presentes, en muchos casos, a través de fotografías y vídeos familiares[5], o de los recuerdos sobre ellos proyectados. Pero la violencia, de nuevo, se mantiene fuera de foco, invisible, casi inimaginable. A través de las imágenes de los cuerpos aún con vida de los desaparecidos reflexionan estos jóvenes artistas sobre su propia herencia del relato de la experiencia del dolor y la violencia, y los reformulan desde su presente. Resignifican la conexión (siempre viva) entre pasado y presente, imprimiendo su biografía en la evocación de las historias de sus antecesores (Ortega y Rosauro, 2012: 112-119).

Nos detendremos brevemente en un vídeo de la argentina Gabriela Golder, que ejemplifica lo que venimos sosteniendo: en *En memoria de los pájaros* (2000)[6], la artista entrelaza subjetividades fragmentarias, complejizando tanto las memorias como las temporalidades y narraciones en juego, y construyendo así un *collage* de imágenes discontinuas que nos ofrecen diversos puntos de vista del pasado violento reciente en Argentina. Golder se apropia, por un lado, de vídeos de la familia Bodone, víctima de desaparición y muerte. Dos canales simultáneos nos van mostrando esos vídeos familiares, junto con grabaciones de archivo de la época, aparecidas en telediarios del régimen (en los que vemos detenciones, persecuciones y marchas militares en blanco y negro), y escenas fragmentarias rodadas por Golder: desde paisajes al testimonio de un familiar, pasando por escenas en las que aparece la propia directora (por ejemplo, en una estación de tren desierta). Somos partícipes, por tanto, de una cotidianeidad feliz, la de los vídeos caseros, que será brutalmente aniquilada por la represión, que intuimos en las otras imágenes. A lo largo del vídeo aparecen también breves textos que relatan tanto el horror provocado por la violencia como la experiencia de la ausencia en los supervivientes. En la banda sonora de esta pieza destacan las canciones infantiles interpretadas por las niñas Bodone antes del comienzo de la represión. Todos estos recursos y fragmentos contrapuestos, precisamente por su fuerte contraste entre lo familiar y lo público, lo cotidiano y lo excepcional, la tranquilidad y la violencia, nos obligan a un constante extrañamiento y nos impiden una lectura amable de la historia reciente de Argentina. Se conjugan aquí distintas memorias: la oficial, la generacional, la familiar, la propia, pues aparecen todas las identidades posibles: las víctimas directas, los supervivientes, los familiares, e

5 En esta línea son interesantes proyectos fotográficos como los de Marcelo Brodsky, Gustavo Germano, Lucila Quieto o Inés Ulanovsky, entre otros.

6 Hemos consultado la versión del vídeo alojada en el archivo online Videoformes, disponible en <http://videos.videoformes.com/archives/video.php?id=107160&lang=en>.

En memoria de los pájaros **(Gabriela Golder, 2000)**

incluso los testigos silenciosos de todo lo ocurrido, que callaron permitiendo el terror. En uno de los textos del vídeo leemos: "intentamos reconstruir/empezar a entender". Golder define así su propia búsqueda a través de historias ajenas, de memorias de una ausencia que ella no ha sufrido en primera persona pero con las que comparte un espacio generacional, subrayando también la dificultad intrínseca de la memoria (Ortega y Rosauro, 2012: 119-120).

b) Hipervisibles: cuerpos violentados

Si, como veíamos, en el Cono Sur se comenzaron a dar antes tanto relatos de las memorias de la violencia como prácticas simbólicas audiovisuales más integradoras, permitiendo que las memorias de las víctimas hayan finalmente conformado la memoria oficial a través de trabajos audiovisuales que evitan generalmente mostrar la violencia de forma explícita; por el contrario, en el resto del continente (y muy especialmente en países como Colombia o México) observamos un predominio claro de las microhistorias de la violencia, inscritas en los cuerpos violentados de las víctimas, vueltos (hiper)visibles.

En todo el planeta, cada vez es más habitual encontrar imágenes de víctimas no sólo asesinadas sino gravemente mutiladas o humilladas. El ensañamiento con los cadáveres suele tener un objetivo aleccionador y es una práctica que se ha llevado a cabo desde tiempos inmemoriales. En América Latina encontramos dos formas fundamentales de actuar por parte de los victimarios en este sentido: por un lado, las mutilaciones *post mortem*, muy habituales tanto en Colombia (especialmente a mediados del siglo XX, durante la época de La Violencia) como en México (en la actualidad); y, por otro, la humillación de exhibir los cuerpos semidesnudos de las víctimas (bien bajándoles los pantalones y subiéndoles la camisa, bien dejándolos en ropa interior). Esto plantea la cuestión, que ya señalara Horst

Bredekamp, de si algunos actos de violencia extrema sobre los cuerpos son realizados para mostrarlos como *imagen* (2010; la cursiva es mía).

Abordaremos a continuación brevemente dos obras audiovisuales que nos muestran cómo, en la mayor parte del continente latinoamericano, los artistas trabajan directamente con imágenes crudas de la violencia. En primer lugar, … *de negocios y placer* (2000)[7] es una obra del mexicano Iván Edeza: un vídeo de muy baja resolución, con interferencias y nieve como de metraje analógico, que el artista supuestamente encontró por casualidad y compró en un mercado de pulgas en el barrio de Tepito, en la Ciudad de México. La grabación muestra hombres armados, que parecen cazar en un safari. Sin embargo, pronto nos damos cuenta de que estos francotiradores van a la caza de tribus indígenas, a las que disparan desde un helicóptero, en algún lugar indeterminado de la selva latinoamericana. Las víctimas son asesinadas mientras tratan de escapar; sus cadáveres son finalmente recogidos y acumulados como trofeos. Este supuesto *found footage snuff* de Edeza muestra una violencia descarnada que, lejos de esconderse, se exhibe y hace visibles sus huellas, sus resultados, que no son otra cosa que sus víctimas humilladas y tratadas únicamente como carne, como queriendo aleccionar y casi previendo la narcoviolencia que, años después, ha permeado México. Por otro lado, el juego entre realidad y ficción del que nos hace partícipes el artista desestabiliza, en nuestra opinión, el estatuto de la imagen audiovisual, pues no sabemos si estamos ante el documento de un hecho real o ante una escenificación; la *verdad* de estas imágenes es puesta constantemente en cuestión por el espectador, a quien le resulta harto difícil *creer* lo que ve. No obstante, la historia de América Latina narra hechos igual o más atroces que el que Edeza nos muestra.

La videoinstalación *Musa paradisiaca* (1993-1996)[8] del colombiano José Alejandro Restrepo, incide, fundamentalmente, en la relación existente entre los discursos de la ciencia, la ideología y el capital, articulados en torno a la violencia. *Musa paradisiaca* consiste en varios racimos de plátanos colgados del techo de una sala; cada racimo soporta un pequeño monitor de televisión, que queda suspendido sin llegar a tocar el suelo. Justo debajo, unos espejos circulares reflejan las imágenes de los monitores: por un lado, vemos en algunos de esos monitores fragmentos de telediarios reales que informan sobre masacres producidas en la región bananera de Urabá (Colombia) en los años noventa; el resto muestran una grabación consistente en fotografías de una pareja desnuda en una plantación de plátanos junto con breves tomas (barridos) de una finca bananera, y

… *de negocios y placer* (Iván Edeza, 2000). Cortesía del artista

7 Hemos consultado la versión del vídeo alojada en el canal de Vimeo del artista, disponible en <https://vimeo.com/42456524>.

8 Hemos consultado la versión del vídeo incluido en esta instalación de forma presencial en la biblioteca de la colección Daros Latinamerica en Zurich. Esta videoinstalación se ha expuesto en numerosas ocasiones en todo el mundo. La última exhibición se realizó en el espacio Flora Ars+Natura de Bogotá, entre junio y septiembre de 2016.

fragmentos y vistas completas del grabado titulado "Étude de bananier (Musa Paradisiaca)", publicado en el libro *Viaje a Nueva Granada* del médico y viajero francés Charles Saffray (1869).

***Musa paradisiaca* (José Alejandro Restrepo, videoinstalación, 1993-1996). Vista de la instalación**

***Musa paradisiaca* (José Alejandro Restrepo, videoinstalación, 1993-1996). Captura del telediario**

Como decíamos, en esta videoinstalación se hace visible la relación de la violencia física y política con esas otras "luchas silenciosas [que] se han ocupado encarnizadamente de apropiarse del mundo de la percepción y de las formas de representar" (Roca, 2001: 56). Estamos de acuerdo con Catalina Cortés cuando plantea que el trabajo de Restrepo abre varios espacios para repensar "el hacer Historia" fomentando el potencial del arte crítico en esta tarea. Según esta autora, en *Musa paradisiaca* se hace visible la interposición de violencias para resignificar y reconstruir ese capítulo de la historia de Colombia, y, al mismo tiempo, se ponen de manifiesto los mecanismos formales de construcción de esa Historia (Cortés, 2009: 154). En palabras del artista: "bajo los platanales ya no encontramos musas paradisiacas sino cuerpos aniquilados" (Restrepo, 1997: 16), pues durante todo el siglo XX, desde la masacre de trabajadores en huelga de la United Fruit Company en 1928 hasta el presente, el banano está en medio de conflictos violentos e intereses económicos, y *Musa paradisiaca* los señala y pone en juego[9].

En esta historia, y por extensión en esta instalación, se cruzan dos universos aparentemente alejados: por un lado, el imaginario europeo del paraíso tropical y sus frutos y, por otro, "la cotidianidad de una

9 Sobre el terreno, como decimos, el banano está inmerso en la lucha entre diferentes actores armados por el territorio, el poder local y la población civil (González, 2002: 121). En esta situación, a mediados de los años sesenta, guerrillas del Ejército Popular de Liberación (EPL) se establecieron en Urabá y se infiltraron en las plantaciones para crear grupos revolucionarios y un sindicato fuerte. Más tarde llegaron las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC). Como explica Mario Bucheli, tanto los sindicatos (algunos apoyados por las guerrillas) como los propietarios de las fincas (vinculados en muchos casos a grupos paramilitares) utilizaron la violencia como medio para aumentar su poder de negociación, lo que llevó a la región a una situación caótica durante los ochenta, cuando cientos de trabajadores, sindicalistas y patrones fueron ejecutados o masacrados (Bucheli, 2005: 146-147). A mediados de los noventa, los grupos paramilitares trataron de expulsar a las guerrillas de la región mediante asesinatos selectivos y masacres, vengados seguidamente por estas. No solamente existía una guerra entre las autodefensas paramilitares (AUC) y las FARC, sino también entre las dos guerrillas, el EPL y las FARC. Las víctimas en general eran trabajadores bananeros, sólo en algunos casos relacionados con los sindicatos (y, por tanto, quizá con las guerrillas). Por su parte, United Fruit no fue nunca objetivo directo de esta violencia pues las guerrillas culpaban de la situación a los productores locales, al ejército y al gobierno, no a las grandes multinacionales.

violencia que no cesa, las condiciones de explotación y la muerte que ronda el espacio" paradisiaco (Pini y Bernal, 2012: 79). Estos dos universos, a su vez, están inscritos en el contexto socioeconómico y político global. El vídeo en el que Restrepo recoge diferentes fragmentos (en blanco y negro) de reportajes televisivos sobre las matanzas nos muestra imágenes de los cadáveres acumulados, casi amontonados, y de algunos supervivientes y familiares de las víctimas, al tiempo que escuchamos los testimonios de algunos de esos supervivientes y familiares, y una voz *over* que relata de forma bastante mecánica los hechos y su cronología, haciendo especial hincapié en la autoría de cada masacre. Las imágenes de la acumulación de cadáveres, maniatados y en ocasiones desnudos, humillados, nos recuerdan a las que veíamos en el vídeo de Edeza, así como a las obras de otros artistas de la región, especialmente fotógrafos[10].

A modo de cierre

Hemos tratado de ofrecer un breve panorama de cómo prácticas audiovisuales, desde el ámbito del arte contemporáneo latinoamericano, se ocupan de la violencia sufrida en las últimas décadas en el continente. Las diferencias en lo que a la representación de los cuerpos de las víctimas se refiere tienen que ver, como planteamos, con diferencias *geo-políticas* en la conformación de las memorias de la violencia y la búsqueda de verdad y reparación, muy desiguales en los diferentes países de la región. Así, los artistas hacen un mayor o menor uso de imágenes explícitas de la violencia, dependiendo generalmente del discurso de la memoria que prevalezca en sus países.

En este escenario, se pone en juego un interesante y vasto debate teórico y de posicionamiento político en torno a la pertinencia de mostrar la violencia de forma explícita que, por su complejidad y la reducida extensión de este texto, solo hemos podido apuntar aquí. Para finalizar queremos, no obstante, recalcar que, en nuestra opinión, todas las imágenes son necesarias y dar voz al dolor es una de las funciones de lo estético. Así, las imágenes de la violencia, o de la memoria de la violencia, inciden y afectan directamente a los debates políticos en torno a la violencia y sus consecuencias, que siguen aún hoy a la orden del día. Mostrar o nombrar la violencia a través de artefactos audiovisuales permite poner en marcha o fomentar procesos no solo de reflexión, denuncia o condena, sino también de memoria y reparación a las víctimas, en definitiva, de justicia. Solo así, mostrando y viendo, nombrando y conociendo violencias pasadas y presentes, seremos capaces de reconocer y hacer frente a las violencias futuras.

Bibliografía

Bredekamp, Horst (2010). *Theorie des Bildakts.* Berlín: Suhrkamp.

Bucheli, Marcelo (2005). *Bananas and business: the United Fruit Company in Colombia, 1899-2000.* Nueva York y Londres: New York University Press.

Cortés, Catalina (2009). Lugares, sustancias, objetos, corporalidades y cotidianidades de las memorias. *Errata#*, núm. 0, "El lugar del arte en lo político", 140-162.

Dean, Carolyn J. (2003). Empathy, Pornography, and Suffering. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 14, núm. 1, 88-124.

10 En esta línea, es particularmente interesante el proyecto fotográfico del mexicano Fernando Brito, titulado *Tus pasos se perdieron con el paisaje* (2006-hasta el presente).

Didi-Huberman, Georges (2012). *Images in spite of all. Four photographs from Auschwitz*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.

Diéguez, Ileana (2011). Gramáticas neobarrocas: performances y teatralidades. *Revista KARPA. Journal of Theatricalities and Visual Culture*, vol. 4, núm. 1-2. < https://www.academia.edu/7750923/Diéguez_Ileana._Gramáticas_neobarrocas_performances_y_teatralidades_>

González, Fernán E. (ed.) (2002). *Violencia política en Colombia. De la nación fragmentada a la construcción del Estado*. Bogotá: CINEP.

López, Miguel (2013). Fosa común. *Carta. Revista de pensamiento y debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, núm. 4, 56-58.

Mate, Reyes (2008). *La herencia del olvido*. Madrid: Errata Naturae.

Medina, Cuauhtémoc (2014). Seeing Red, en Papastergiadis, Nikos y Lynn, Victoria (eds.). *Art in the Global Present* (pp. 133-156). Sydney: CSR Books.

Ó Tuathail, Géaroid (1996). The patterned mess of history and the writing of critical geopolitics: a reply to Dalby. *Political Geography*, vol. 15 (6/7), 661-665.

Ortega, María Luisa y Rosauro, Elena (2012). Temporalidades en conflicto: cuerpo y desaparición en las prácticas artisticas contemporáneas en Argentina. *Revista Historia y Memoria*, núm. 4, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. <http://revistas.uptc.edu.co/index.php/historia_memoria/article/view/811>.

Ospina, Luis y Mayolo, Carlos (1978). "¿Qué es la porno-miseria?". Texto escrito con motivo del estreno de *Agarrando pueblo* en el cine Action République de París. <http://www.luisospina.com/archivo/grupo-de-cali/agarrando-pueblo/>.

Pini, Ivonne y Bernal, María Clara (2012). *Traducir la imagen. El arte colombiano en la esfera transcultural*. Bogotá: Ediciones Uniandes.

Quílez, Laia (2009). *La representación de la dictadura militar en el cine documental argentino de segunda generación*. Tesis doctoral, Tarragona: Universitat Rovira i Virgili.

Reinhardt, Mark (2007). Picturing Violence: Aesthetics and the Anxiety of Critique, en Reinhardt, Mark et al. (eds.). *Beautiful Suffering. Photography and the Traffic in Pain* (pp. 13-36). Chicago: The University of Chicago Press,.

Restrepo, José Alejandro (1997). *Musa Paradisiaca. Una video-instalación*. Bogotá: Galería Valenzuela-Klenner.

Roca, José (2001). *TransHistorias. Historia y mito en la obra de José Alejandro Restrepo*. Bogotá: Banco de la República.

Rosauro, Elena (2016). *Historia y violencia en el Sur americano. Prácticas artísticas, 1992-2012*. Tesis doctoral, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

Sánchez, José Antonio (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor.

Sánchez Prado, Ignacio (2006). Amores perros: violencia exótica y miedo neoliberal. *La Jiribilla. Revista digital de cultura cubana*, núm. 251, febrero. <http://www.lajiribilla.cu/2006/n251_02/251_03.html>.

Sontag, Susan (2005 [1977]). *On Photography*. Nueva York: RosettaBooks.

Sontag, Susan (2003). *Regarding the Pain of Others*. Nueva York: Picador.

Uribe, María Victoria (2012). Reflexiones sobre estética y violencia en Colombia, en Chávez Mac Gregor, Helena (coord.). *Estética y violencia: necropolítica, militarización y vidas lloradas* (pp. 66-79). México: MUAC.

Autora

Elena Rosauro Ruiz es doctora por la Universidad Autónoma de Madrid. Maestra en Estudios Latinoamericanos y licenciada en Historia y Teoría del Arte. Ha publicado artículos en revistas científicas internacionales y ha

participado en numerosos congresos y simposios en diferentes países. Sus campos de investigación incluyen los estudios latinoamericanos, los estudios culturales, visuales y de cultura visual, los estudios sobre violencia y memoria, y la antropología del arte. Actualmente es investigadora postdoctoral asociada en el proyecto "Contested Amnesia and Dissonant Narratives in the Global South: Post-conflict in Literature, Art, and Emergent Archives" (SNSF-UZH, Zurich, Suiza), y es secretaria general de la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos (ReVLaT).

Fecha de recepción: 24/07/2017 Fecha de aceptación: 18/08/2017

FUERA DE CUADRO

Limite de Mário Peixoto. Una estrategia visual de resistencia frente al paradigma contemporáneo de la ilimitación

DOLORES MARTÍNEZ RAMÍREZ

> *Limite* de Mário Peixoto. Una estrategia visual de resistencia frente al paradigma contemporáneo de la ilimitación

Limite es la única obra del cineasta Mário Peixoto. Aunque ha pasado inadvertida para el público general, está considerada por los expertos como una de las piezas fundamentales del cine mudo brasileño. Además de ser obra única, la singularidad de la propuesta de Peixoto radica en un particular ejercicio de decoro donde forma y sentido se conjugan para reflexionar sobre la condición limitada del ser humano y su búsqueda de libertad. El particular uso del encuadre sirve como detonante para revisar los fundamentos cinematográficos, a través de una obra que se enfrenta a la mayoría de los procesos ortodoxos de composición, y se convierte en una metáfora visual para cuestionar el modelo de ilimitación que ha marcado el siglo XX con graves consecuencias.

Palabras clave: liminar; encuadre; *Einstellung;* resistencia; forma.

> Mário Peixoto's *Limite*: A Visual Strategy of Resistance Against the Contemporary Paradigm of Ilimitation

Limite is the only work of the Brazilian cinematographer Mário Peixoto. Although it has gone unnoticed by the general public, it is nowadays considered one of the cornerstones of the Brazilian silent film. Besides being the only work of the director, the uniqueness of its proposal lies in the particular decorum with which form and meaning combine to reflect on the limited condition of human beings and their pursue freedom. The particular use of framing serves as an excuse to review the basic principles of the cinematographic language through a film that opposes every orthodox compositional process. It also appears as a visual metaphor to help question the sociocultural model based in limitlessness of the 20th century.

Key Words: Liminal; Frame; *Einstellung*; Resistance; Form.

Limite en contexto: el Brasil de los años veinte y treinta, y la revisión por parte del Cinema Novo de los años sesenta

Limite es la única obra del director brasileño Mário Peixoto. Realizada en 1929, todavía hoy es debatida por su singularidad dentro del propio contexto cinematográfico brasileño del periodo.

El film se presenta en 1931 durante un momento particular de transición en la cultura brasileña en general, y en la industria cinematográfica en particular, que puede arrojar ciertas claves para comprender la escasa acogida que tuvo la película en su tiempo.

Peixoto pertenecía a una minoría de clase social privilegiada entre los cineastas brasileños, lo que le permitió salir a edad temprana del país para estudiar en Europa y, por tanto, tomar contacto con las vanguardias artísticas de la cinematografía europea. De hecho, el autor brasileño viaja en dos ocasiones a Londres, la primera en 1927, y posteriormente realiza un viaje más extenso a Londres y París en 1929.

Las influencias que se le atribuyen a *Limite*, gracias al contacto con las vanguardias del momento en Europa, van desde Abel Gance o Sergei Eisenstein, hasta F. W. Murnau o Carl Theodor Dreyer[1]. Como recuerda William M. Drew[2], aunque Peixoto nunca hiciera explícita su lealtad a una corriente artística particular, es cierto que comparte cuestiones técnicas y formales con las corrientes de vanguardia europeas que investigaban el *lenguaje visual puro* (Drew, 2006: 66).

De izquierda a derecha, *Coeur fidèle* y *Limite*

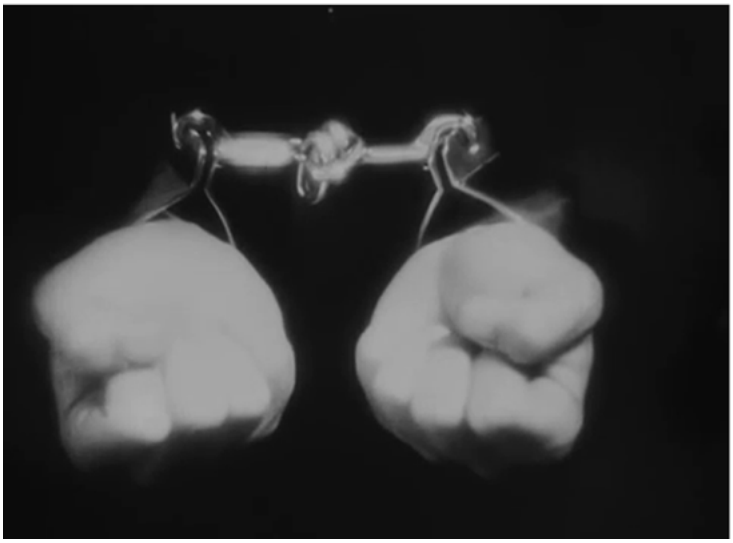
De izquierda a derecha, *Finis terrae* y *Limite*

De izquierda a derecha, *Finis terrae* y *Limite*

De izquierda a derecha, *Finis terrae* y *Limite*

1 La relación con la obra de Dreyer, en especial *La pasión de Juana de Arco* (*La passion de Jeanne d'Arc*, Carl Theodor Dreyer, 1928), además de ser formalmente evidente, aparece descrita por Octavio de Faria en un artículo escrito a raíz de la presentación oficial de la película en 1931. Debido a que en este momento lo unía ya una estrecha amistad con Peixoto es sensato asumir que el texto pudiera ser consensuado o al menos aprobado por el propio Peixoto, por lo que se puede establecer que esta relación es una de las que el autor consideraba oficiales, así como la de *Finis terrae*.

2 William M. Drew expone que no se puede conocer hasta qué punto estas obras influirán directamente en la obra de Mário Peixoto, pero que, "ya que pasó tiempo en Inglaterra y Francia, indudablemente asimiló técnicas que vio en el cine europeo de 1920" (Drew, 2006: 67).



Limite* (Mário Peixoto, 1931). Ejemplar de la portada de la revista *Vu

En concreto es reseñable la semejanza con obras previas de Epstein, en especial con *Finis terrae*, presentada en París el mismo año en el que Peixoto residía en dicha ciudad[3], y la cual comparte particulares cuestiones de composición y temática, como pueden ser los esfuerzos del ser humano por mantener el control cuando se ve enfrentado a una indiferente y poderosa naturaleza, en este caso, el océano.

Lo que sí hace explícito el propio autor brasileño es que durante su estancia en París quedó impresionado por una fotografía de André Kertész que figuraba como portada de la revista *Vu*. La fotografía presentaba a una mujer con las manos esposadas que, en palabras de Peixoto, le provocó una sensación de "extrema limitación" (Avellar, 2008: 46), y en ese mismo instante, decidió que el título de su película tenía que ser inevitablemente *Limite*. A su regreso de París en 1929, presentó el guion a Adhemar Gonzaga, al que interrogó, en un primer momento, acerca de la posibilidad de que le pudiera interesar dirigir su película.

La propuesta de Peixoto aparece en un momento decisivo de cambio. Brasil se encuentra en un proceso interno de desarrollo de una identidad nacional impulsado, entre otras muchas cuestiones, por el famoso *Manifiesto Antropófago* de Oswald de Andrade, publicado en 1928, que recogía un sentimiento de creación de la identidad brasileña a través, precisamente, de la metáfora de la ingesta de la cultura europea, con un claro sentimiento de venganza[4].

---

3 *Finis terrae* se estrena en abril de 1929 y Mário Peixoto no regresa a Brasil hasta octubre de 1929, por lo que es probable que pudiera ver alguna de las proyecciones de esta película. Además de tener ciertas relaciones de temática con *Limite,* es casi más significativo que el título de su segunda película, *Onda Terra Acaba*, jamás realizada, es prácticamente una traducción literal de la película de Epstein. Esta asociación es ya mencionada por Octavio de Faria en un artículo que data de 1931, año de estreno de la película. Se puede encontrar citado casi íntegro en *Revisâo crítica do cinema brasileiro* (Rocha, 2003: 59-64).

4 Extracto del *Manifiesto Antropófago* publicado originalmente en *Revista de Antropofagia*, Año 1, No. 1, mayo 1928: "Pero no fueron cruzados los que vinieron. Fueron fugitivos de una civilización que estamos devorando, porque somos fuertes y vengativos como el Jabutí".

Por otro lado, en la escena cinematográfica, hasta entonces desprovista de una productora potente que pudiera reflejar una verdadera concepción de industria, se creaba de la mano de Adhemar Gonzaga la productora *Cinédia*.

Cinédia es concebida para convertirse en competencia de las grandes productoras de Hollywood y del cine europeo, bajo la premisa defendida por su creador de "edificar un verdadero cine brasileño" (Gonzaga, 1930), en la línea de pensamiento imperante de la época. Gonzaga recoge en parte ese espíritu de creación de una identidad brasileña autónoma, pero no parece apostar por propuestas como la de Peixoto, que bien podrían representar el espíritu descrito por Oswald de Andrade, siendo, en este caso, un autor, que habiendo asimilado las vanguardias europeas, vuelve a Brasil para convertir esa herencia cultural en un film específicamente brasileño.

Sin embargo, autores como Peixoto –como pudo ser también el caso de Alberto Cavalcanti (Rocha, 2004: 363)[5], que comparte aspectos biográficos con Peixoto como la situación privilegiada y los viajes a Europa[6]–, se encuentran en una posición ambivalente que no termina de encajar con los planes de futuro que Gonzaga tenía para el cine brasileño[7], debido a su carácter experimental y lo que más tarde se identificó con una marcada línea intelectual –premisa discutible, revisada hoy con cierta distancia–.

La propuesta de Peixoto, lejos de acercarse al cine popular por el que apostaría Gonzaga con las famosas *chanchadas*, explora el lenguaje visual puro, y de manera semejante a las propuestas del impresionismo francés que se estaban realizando en los años 20:

> *Los movimientos artísticos que durante los años veinte apuntaban al carácter poético del cine eran legión. No es de extrañar. Por una parte, el cine carecía de una tradición de pensamiento y, en la medida en que se le deseaba emparentar con las formas artísticas tradicionales, era lógico buscar asociaciones que nacían necesariamente como metáforas* (Sánchez-Biosca, 2004: 88).

Así sucede tanto en las aproximaciones teóricas que iban surgiendo en esos años, los escritos de Epstein o Delluc, o como en la propia manera de manejar las imágenes, el montaje, o una cierta apertura en la temática de la trama, que parece interesarse más por la condición poética de la disciplina cinematográfica.

Sin embargo, quizás por fortuna, Peixoto presenta su film en el breve periodo de tres años en los que *Cinédia* todavía apuesta por el cine mudo[8], antes de su definitiva transición al sonoro en 1933 con la producción de *Ganga Bruta* (1933), también dirigida por Humberto Mauro.

Aunque queda claro que entre los intereses futuros de Gonzaga no está el apoyar una propuesta como *Limite*, y por tanto rechaza el papel de director del film, este hecho juega posiblemente a favor

---

5 Glauber Rocha hace explícito el desencuentro entre Cavalacanti y Peixoto con el productor Adhemar Gonzaga, aunque también incluye en este problema a Humberto Mauro.

6 En 1929 Alberto Cavalcanti también residía en París como Peixoto.

7 Aunque visto en perspectiva Peixoto pudiera representar el modelo perfecto de artista antropófago, que asimila la cultura occidental para revertirla sobre la creación de un film nacional, *Cinédia* había optado, sin embargo, por la construcción del "verdadero cine brasileño", apostando por un género que se termina por denominar *chanchadas*, de corte cómico y popular, y siguiendo el modelo de la industria norteamericana.

8 La productora se estrenaba en 1930 presentando *Lábios Sem beijos* de Humberto Mauro (1930), producción en la que también participa el propio Peixoto.

de Peixoto, que obtiene al menos un cierto apoyo por parte de Gonzaga en la distribución del film –aunque con escaso éxito de difusión–.

En este contexto polarizado[9] por el panorama social, la película de Peixoto encuentra tanto defensores como detractores. Por parte de estos últimos, parece entreverse en algunos textos críticos de la época una mezcla de un cierto recelo por el carácter europeísta así como un prejuicio hacia el sector intelectual, que se consideraba, como ocurre de nuevo en los años sesenta, "expresión de los desviacionismos pequeñoburgueses" (Sánchez-Biosca, 2004: 238), vinculado a las clases privilegiadas.

Un ejemplo de esta corriente crítica se encuentra en un texto escrito por el periodista y escritor José Lins do Rego en 1941. A raíz del visionado de *Limite*, Rego escribe: "Todo esto es muy bonito pero no es cine propiamente dicho. Es una cosa para los refinados, para las llamadas elites elegidas de gusto refinado para disfrutar del arte puro" (Avellar, 2008: 58).

Es por tanto plausible afirmar la existencia de un sesgo intencionado en estas críticas que trasciende el análisis de la obra, y la contextualiza a partir de la posición privilegiada del autor.

Esta misma línea crítica es recuperada en los años sesenta por el cineasta y crítico de cine Glauber Rocha –máximo representante del Cinema Novo de los años 60 y 70 en Brasil– quien, sin perder la oportunidad de comenzar su crítica con un análisis y descripción previo de la situación privilegiada de Peixoto en la sociedad de Rio de Janeiro, describe la obra del autor como la de un hombre "místico, encerrado en su mundo interior y alejado de la realidad y de la historia" (Rocha, 2003: 59) –crítica que, por otro lado, realiza reconociendo no haber visto en ningún momento la película–.

Este sesgo utiliza la condición biográfica del autor para, en definitiva, expresar un rechazo a las investigaciones en el lenguaje visual puro, que defendía un cine que orbitara alrededor de cuestiones filosóficas y/o poéticas.

Esta identidad polarizada queda perfectamente ilustrada cuando años más tarde Glauber Rocha resume la *Nouvelle Vague* como una revolución burguesa por oposición al Cinema Novo que representa para él una revolución social (Rocha, 2004: 60).

En oposición y respuesta activa a estas posturas, ya en los años 30, surge un proyecto minoritario de la mano del círculo intelectual universitario dirigido, entre otros, por Plinio Süssekind Rocha, para apoyar otra manera de acercarse a la cinematografía: el Club Chaplin.

El Club Chaplin se convierte en un lugar físico de encuentro y difusión de las obras de estos autores que, en las productoras y público general, están siendo desatendidos, considerándose como propuestas tanto herméticas como incomprensibles.

Peixoto se integra en este colectivo, al que también pertenece Octavio de Faria[10] –periodista y escritor brasileño–, que se convertirá en gran amigo y promotor de la obra de nuestro hombre, junto a Süssekind o, más tarde, Saulo Pereira de Mello –alumno de física de la Universidad de Río que se encuentra por casualidad con una de las proyecciones de *Limite* que Süssekind acostumbraba a realizar

9 Los desencuentros de Cavalcanti y Peixoto con el productor Adhemar Gonzaga establecen, en palabras de Glauber Rocha, las bases de una cierta "esquizofrenia" dentro del cine brasileño de los años 30, que continúa extremándose hasta su clímax en la Revolución en 1964 (Rocha, 2004: 363).

10 Octavio de Faria es un escritor de Río de Janeiro que es también objeto de crítica por parte de Glauber Rocha: "Mário Peixoto es para el cine lo que Lucio Cardoso y Octavio de Faria es a nuestra literatura" (Rocha, 2003: 59), dirá, en relación al hermetismo de sus obras.

en la Universidad y que, deslumbrado por la propuesta de Peixoto, se autoimpone la tarea de realizar la única copia que hoy en día puede ser visionada del film–.

La defensa de Süssekind y Octavio de Faria, entre otros, de la película de Peixoto, se basará precisamente en el carácter poco ortodoxo de su propuesta, "absolutamente alejada de las preconcepciones cinematográficas […] sin importarle ir contra todas las reglas convencionalmente establecidas" (De Faria, 1931)[11].

En base al pensamiento fundado por los integrantes del Club Chaplin, *Limite* es descrita hoy en día, como "un fenómeno aislado en la cultura brasileña, que trasciende para convertirse en una herencia nacional única para un foro a nivel mundial" (Calil, 2006: 49), hecha por un hombre "con ojos libres […] celoso esteta, de inusual integridad y radicalismo" (Salles, 2006: 29), lo que confiere al film una "*condición universal*" (Calil, 2006: 55), propia de las grandes obras maestras de la historia.

También ha terminado siendo un referente indispensable del Cinema Novo[12], especialmente como representante de lo que el propio Rocha define, con cierta ironía por su parte, como "cine heroico" (Rocha, 2004: 405), donde también se englobará a Humberto Mauro o Alberto Cavalcanti, entre otros.

El encuadre en *Limite*

Más allá de su contexto histórico, sus referentes en las vanguardias europeas o su evidente abdicación de todas las convenciones cinematográficas del momento, lo que hace verdaderamente singular la obra de Mário Peixoto es su particular uso del encuadre en relación al contenido poético y narrativo del film.

Limite se convierte en una obra particular en tanto que propone una investigación visual donde "*forma y sentido*" (Mello, 2006: 41) se conjugan, en un perfecto ejercicio de *decorum*, para reflexionar sobre la condición limitada del hombre y su "anhelo infinito de libertad" (Mello, 2006: 41). Peixoto no utiliza la imagen como soporte de una narrativa, sino que construye un tipo de encuadre que en sí mismo contiene la misma naturaleza, las mismas preguntas y el mismo viaje existencial que los personajes de la trama que expone.

***Limite* (Mário Peixoto, 1931)**

11 Referencia en Rocha, 2003: 60.

12 Robert Stam desarrolla esta relación entre Cinema Novo como corriente y lo que denomina "la vanguardia brasileña" en su artículo "Mário Peixoto's Limite", publicado dentro *Brazilian Cinema* (Stam, 1982: 306-328). También se puede consultar "A geração do cinema novo: para uma antropologia do cinema" de Pedro Simmonard donde se explicita que *Limite* es un caso particular del que se apropió posteriormente la corriente de Cinema Novo (Simmonard, 2006: 59-67).

El film se presenta como estandarte de la defensa de un lenguaje visual puro –sin apoyarse en intertítulos y depositando todo el peso del sentido en la potencia de la imagen como lenguaje autónomo–; la composición formal contiene las claves propias del universo existencial que propone. En otras palabras, *Limite* cuenta la historia de cuatro personajes presentados como arquetipos –ya en los créditos del comienzo solo se hace referencia a ellos como Mujer 1, Mujer 2, Hombre 1 y Hombre 2 y, por tanto, se enfatiza el interés de Peixoto en no limitar el discurso a lo anecdótico, sino universalizar el mensaje– que se ven expuestos a su propia condición limitada –encerrados dentro de una barca a la deriva, en un océano sin referencias explícitas de localización– al confrontarse con un espacio si no ilimitado, al menos indiferenciado.

El abierto simbolismo abierto de las imágenes, que se enfrenta deliberadamente con la descripción objetiva, hace difícil –y en cierta manera incoherente– presuponer en el film un argumento concreto y descriptible. En palabras del propio Peixoto, *Limite* "fue construida únicamente para sentirla (o descubrirla) como un aura" (Peixoto, 2006: 17), y deposita toda la responsabilidad de la construcción de la narrativa en la poética de las imágenes y su libre resonancia en el espectador[13].

Por tanto, preestableciendo un cierto grado de especulación –con permiso explícito del director–, el debate entre la condición limitada y la ilimitación se presenta tanto en el viaje arquetípico de los personajes del film como en la decisión de los encuadres, que colocan a los protagonistas en el límite mismo de este: en la tangencia entre un universo visual concreto –el campo– y la ilimitación en términos cinematográficos –el fuera de campo–.

Ya desde su título, *Limite* plantea uno de los enigmas fundamentales sobre la propia condición cinematográfica: explorar la relación entre los límites del ser humano a través de los límites de la propia representación cinematográfica.

El autor parece querer advertir que, para reflejar el problema filosófico de los límites del ser humano, se deben encontrar las formas-límite del propio lenguaje visual. Quizás uno de los rasgos formales en los que, si bien se entremezcla en temática con la citada *Finis terrae* de Epstein, Peixoto realiza un ejercicio de doble coherencia formal que lleva hasta el extremo, de manera enfática y en ocasiones literal, tanto el encuadre como la temática.

El uso del encuadre a través de un dispositivo se relaciona en ese momento y se continúa relacionando hoy en día, en términos generales, con la aceptación de una posición única estandarizada y unas normas de composición cargadas de referencias históricas, importadas de otros medios como la pintura y el teatro, que tienen por principal cometido disuadir al espectador de atender con su mirada a los bordes del encuadre, y reiterar el ya conocido debate sobre el *poder del centro*[14]. Esta estandarización compositiva había sido sólo cuestionada de manera transgresora, en ocasiones puntuales, como puede ser el caso de *La passion de Jeanne d'Arc* (La pasión de Juana de Arco, Carl Theodor Dreyer, 1928).

Limite, sin embargo, se construye a través de composiciones fundamentalmente desplazadas, liberando el encuadre –en la mayoría de las ocasiones– de elementos figurativos, y compensando con

13 Como describe años más tarde Octavio de Faria, "la acción pertenece al espectador, es él quien actúa [...] *Limite* exige a los que la ven el mismo sentido artístico, la misma comprensión estética [...] es la obra de un artista que se dirige a artistas" (Avellar, 2008: 40).

14 Se recomienda leer sobre este asunto los estudios de Meyer Shapiro (1969) y Rudolf Arnheim (1984).

***Limite* (Mário Peixoto, 1931)**

grandes extensiones de un cielo blanco –que se podría entender como vacío[15]– o un mar indiferenciado que bordea la abstracción.

Los sutiles elementos figurativos que sí se muestran en el encuadre se desplazan hacia los extremos del paralelogramo, chocando con las fronteras formales de la imagen, reinterpretando el significado de la estructura base –el rectángulo del encuadre–, que se transforma por primera vez desde una condición histórica de mero "andamio"(Kemp, 1996: 14) para la representación, en el citado operador teórico que pone de relevancia el valor discursivo del cuadro[16].

Hoy en día, como ya se ha visto, se conoce esta operación compositiva con el término *desencuadre*. Sin embargo, cuarenta y siete años antes, suponía una transgresión del modelo visual imperante, que ningún otro director, más allá del citado Dreyer, se había atrevido a llevar hasta sus últimas consecuencias.

De alguna manera coherente con la temática del mar, los elementos formales en el film de Peixoto funcionan como un *ancla* que sujeta la mirada en el límite del cerco visible, llamando a su desaparición total y evitándolo al mismo tiempo.

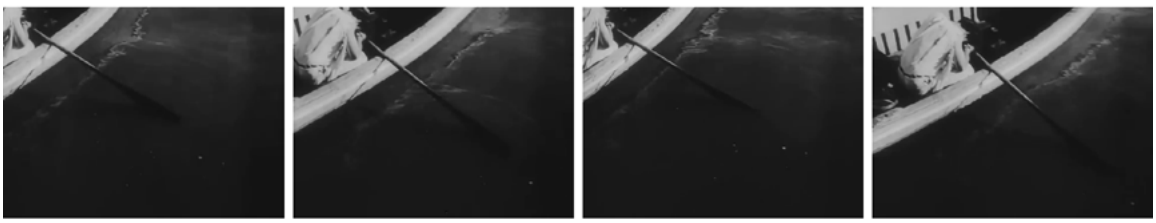
Esta tensión adquiere aún más presencia introduciendo un micromovimiento: la cámara está fija, el encuadre se sostiene recordando una fotografía estática, pero los elementos figurativos chocan, con un pequeño rebote, en los límites del *frame*, recordando que hay movimiento y que el tiempo continúa debatiéndose entre permanecer o salir completamente del encuadre.

Como ejemplo paradigmático, se puede escoger un plano donde el bote a la deriva se encuentra desplazado en el borde superior izquierdo. Peixoto no impone ninguna acción a la escena. En su lugar, deja la cámara fija, haciendo visible sólo un pequeño trozo de la barca en la esquina, que el propio suave oleaje del mar hace salir y entrar del encuadre en micro-desplazamientos; nunca fuera del todo ni dentro por completo.

Esta manera de encuadrar mantiene la mirada del espectador en una tensión suspendida entre dos espacios ilimitados: el fuera de campo y la masa indiferenciada de un mar homogéneo. En esta tensión se genera una inexplicable necesidad de escorarse hacia alguno de los lados: ver más o desa-

15 La concepción de espacio desprovisto de figuración como vacío es fundamentalmente occidental, construida, entre otras muchas cosas, en la oposición entre fondo y forma. De este amplio tema, imposible de desarrollar aquí con propiedad, se recomienda la lectura se recomienda la lectura de Jullien (2008).

16 Posiblemente la utilización de la palabra "cuadro" en esta frase venga de la traducción del castellano al francés, donde la palabra *cadre* se utiliza indistintamente para la pintura con marco, la fotografía y el encuadre cinematográfico.



***Limite* (Mário Peixoto, 1931)**

parecer. Con este impulso irresuelto, la mirada está casi obligada a desistir, y optar por aceptar una experiencia suspendida en el límite a la que, de manera general, el espectador no está habituado. Como se recordaba con anterioridad, Jaques Aumont describe la experiencia del desencuadre como una anomalía que es irritante para el espectador, ya que se opone directamente a tantos años de costumbre visual jerarquizada en un centro, lo que justifica las palabras de Octavio de Faria en 1931, cuando considera *Limite* como una obra que abdica de todas las convenciones cinematográficas preestablecidas.

El Ser de Limes y el contemporáneo debate de la ilimitación.

De una manera consciente o no, Peixoto parece ofrecer una solución visual a lo que Eugenio Trías denomina el "sujeto fronterizo" (Trías, 1985: 167), con un "pie implantado en el mundo y otro pie avanzando hacia lo que trasciende y desborda" (Trías, 1985: 172), mostrándose en la tangencia, en el límite, entre el cerco físico del encuadre y lo ilimitado.

Según los postulados de Trías, la experiencia del límite impugna en cierta manera cualquier modelo sobre el que se aproxima. Es decir, se puede utilizar como estrategia de "diálogo, debate, discusión, contraste o corroboración de lo que propone o proyecta como modelo" (Trías, 1985: 167), pero en ningún caso presenta en sí mismo un modelo cerrado. El encuadre-*limes* no es una tipología de encuadre, sino más bien una aproximación visual, que contiene en su interior una acción de resistencia a devenir en imagen y, por tanto, se convierte en una táctica para la revisión crítica, en este caso, sobre el propio lenguaje visual: "En este sentido el concepto de límite abre un camino metódico, una experiencia y una aventura, pero no puede generar, propiamente, un sistema […] A lo más genera una *episteme* trágica y desgarrada por dentro" (Trías, 1991: 411). Desgarrada por dentro por esta resistencia a ser

***Limite* (Mário Peixoto, 1931)**

y no ser imagen en el caso de los encuadres mencionados, y siendo solo posible recibirla *en el borde, abordo*[17] (Derrida, 2001: 65).

Con un sentido parecido se puede *abordar* la película de Peixoto, que lejos de concluir argumentos, o realizar encuadres habituales, parece justificarse desde la aventura y la experiencia, tanto de los personajes como del espectador, que están obligados a renunciar a modelos visuales habituales o certezas conclusivas de la narración; como los propios personajes abandonados a su destino en una barca a la deriva, los espectadores están obligados a abandonar la idea de una posible resolución. Aquí reside la diferencia más pronunciada con respecto a *Finis terrae*. Los personajes de Epstein luchan, con un esfuerzo que se ve recompensado, volviendo a tierra firme. Sin embargo, los personajes de Peixoto están ya *varados* sobre la superficie del mar, tienen remos pero no los usan, como si tuvieran la certeza de su inutilidad. Al igual que la cámara fija, dejan que los acontecimientos ocurran sin realizar acción alguna ni oponer resistencia, en una constante espera de su devenir, que se resuelve en los últimos minutos, cuando finalmente los protagonistas son engullidos por el mar[18].

***Finis terrae* (Jean Epstein, 1929) - *Limite* (Mário Peixoto, 1931)**

Lo que tiene que aceptar el espectador de *Limite*, así como el sujeto fronterizo de Trías lo hace de cualquier límite, es la experiencia de haber asistido a un desvelamiento epistemológico que, sin embargo, no puede explicar sin entrar en el terreno de la especulación, ya que pertenece a la naturaleza de la inmanencia –en términos de François Jullien (1999: 150)–.

17 A propósito de la definición de *Parergon* de Jacques Derrida: "que se ubica contra, al lado y además del Ergon, del trabajo hecho, del hecho, de la obra, pero no es ajeno, afecta el interior de la operación y coopera con él desde cierto afuera. Ni simplemente afuera, ni simplemente adentro. Como un accesorio que uno está obligado a recibir en el borde, abordo. Es en un primer abordaje, el a-bordo" (Derrida, 2001: 65).

18 Si bien hay paralelismos claros entre *Limite* y *Finis terrae,* quizás el más interesante se pueda resumir en una frase escrita por Epstein en su famoso artículo *Bonjour Cinéma* (1921), donde afirma que "el paisaje puede ser un estado de ánimo" (2009: 108). Otras películas que comparten también esta premisa, así como cuestiones formales, pueden ser desde *L'homme du large* (Marcel L'Herbier, 1920), *The Soul of the Cypress* (Dudley Murphy, 1921), *The Edge of the World (*Michael Powell, 1937), llegando incluso hasta *L'avventura* (*La Aventura*, Michelangelo Antonioni, 1960), entre otras.

Límite hoy en día

El debate del límite está históricamente relacionado con el problema del encuadre cinematográfico. Como recuerda Dominique Villain:

> *La cuestión del encuadre en el cine recupera el debate sobre los límites que los filósofos ya habían planteado, oscilando entre dos concepciones, a saber, esquemáticamente, la concepción platónica según la cual los seres, los cuerpos, las cosas se definen por sus límites, y la concepción estoica según la cual los límites dependen del ser, los límites van hasta donde el cuerpo, el ser, el personaje puede* (Villain, 1997: 12).

Además de su componente universal, este debate parece especialmente relevante, contextualizado en la actualidad, en un momento en el que parece oportuno revisar un modelo social construido sobre las bases de la ilimitación.

Parece, entonces, en cierta manera anacrónico volver la mirada a una obra de los años treinta para comprender algunos asuntos de inmediata actualidad. Sin embargo, bajo la premisa actual de Nuccio Ordine de "interrogar el pasado, para comprender el presente, e imaginar el futuro" (Ordine, 2013: 96), quizás se pueda comprender el valor de recuperar esta obra, precisamente desde el prisma de la contemporaneidad.

Como un ejercicio de montaje, a la manera en la que Aby Warburg construía la historia en sus famosos paneles, o Jean-Luc Godard ensamblaba su épica obra *Historie(s) du cinéma* (Jean-Luc Godard, Canal +, 1989-1999); se resignifica la obra de Peixoto a través de su contigüidad con el sujeto fronterizo de Trías, el acto de Resistencia de Agamben y, por último, el pensamiento del economista y sociólogo Serge Latouche, tejiendo estas imágenes a través de cómo todos estudian específicamente el problema del límite.

El economista francés Serge Latouche saca el problema del límite de lo estrictamente filosófico para insertarlo en un debate que se podría considerar más cercano a lo que hoy en día se conoce como *biopolítica* –o *bioeconomía* en el caso de Latouche–, a través de su ensayo *Límite* (2014) –de nuevo aludiendo a la necesidad de tener un pie implantado en el mundo físico, como ya enunciaba el pensamiento de Trías–. Entiéndase entonces el montaje en Latouche y Trías como esa combinación necesaria para hacer aparecer el límite –en este caso del texto–, siempre en aproximación entre la trascendencia –el pensamiento de Trías– y lo inmediatamente físico –la preocupación ecológica de Latouche–.

Latouche define el momento actual como uno en el que el triunfo de la ilimitación ha devenido en grandes catástrofes, donde "el hombre occidental se ha entregado a la caza del infinito" (2014: 16) y "la transgresión es proclamada como un derecho" (2014: 17). El autor explora las consecuencias de este modelo de ilimitación a través de su impacto en lo político, cultural, económico, entre otros; así como con un especial interés en las consecuencias del impacto de este modelo en lo ecológico, que ha devenido en el agotamiento de recursos naturales, las "formas de la desmesura" (2014: 19).

La propuesta de Latouche es la necesidad de revertir este modelo de desmesura por uno de decrecimiento y autocontrol. El economista se muestra categórico afirmando que "reencontrar el sentido de los límites es un imperativo para la supervivencia de la humanidad, pero también un desafío" (2014: 135).

Curiosamente, esta especie de reclamo por recuperar los horizontes[19] inmediatos a la condición física del ser humano, no está del todo alejada de la concepción original de Peixoto sobre su obra. Sobre estos asuntos Peixoto escribe: "Yo quería mostrar en *Limite* que el ser humano nunca podrá liberarse de esa cosa que lo encierra, la Tierra. Hay un límite humano a sus posibilidades: puede volar […] puede descender a las profundidades del océano, pero más tarde o más temprano deberá retornar a la superficie de la Tierra" (Avellar, 2008: 46). Es necesario recordar que los años treinta destacan entre otras cosas por una carrera hacia la captura del infinito que se puede resumir en la conocida frase de Kazimir Malevich: "seguidme, camaradas aviadores, navegad tras de mí por el abismo […] he vencido al forro azul del cielo […] ante nosotros se extiende el abismo blanco y libre" (Malevich, 1919)[20], y que está aún hoy en día en el centro del debate, como se puede apreciar en textos de actualidad como los de Hito Steyerl, que considera posible definir la época actual como una donde "los horizontes han sido, de hecho, destruidos" (2012: 91), dejando al ser humano desorientado, y en sus palabras, en caída libre. De hecho Latouche habla de que estas formas de la desmesura y la ilimitación es un resultado tardío de la modernidad que da como resultado lo que él denomina la "hipermodernidad" (2014: 18).

Por tanto, si bien estos pensamientos se distancian en años y en disciplinas, todos convergen en la preocupación por revertir un modelo encaminado a la destrucción de horizontes, es decir, la búsqueda de la ilimitación, el borrado del límite.

Por tanto, si bien la asociación es libre, no es incoherente, y quizás la escasa acogida que la propuesta de Peixoto tuvo en su momento se deba a que respondía de alguna manera a preocupaciones que se afianzarían años más tarde.

En el mismo año que Latouche publica su ensayo (2014), Giorgio Agamben realiza una conferencia en *The European Graduate School*, donde explicita que el propio acto de creación se debe dar en la resistencia[21] entre *potencialidad*[22] e *im-potencialidad*, un concepto que se puede entender como estrechamente relacionado con el posicionamiento filosófico del sujeto fronterizo de Trías, y que plantea la resistencia interior anteriormente mencionada desde la reflexión directa sobre el acto de creación y la producción de obra artística.

Para Agamben el arte no debe verse reducido a la "ejecución de una orden […] que necesariamente deba pasar al acto" (2014); por el contrario "ser potencial significa 'ser la propia falta', estar en relación con la propia incapacidad" (1999: 182); y defiende que la verdadera *maestría* de la obra reside en conservar *im-potencia* y *potencia* en el acto. La resistencia es por tanto lo que impide que la potencialidad se consuma en acto.

---

19 Trías explicaba también que el problema del límite es en definitiva un problema de *horizontes* que desaparecen (1991: 401).

20 Extracto del texto *Suprematizm* originalmente publicado en el catálogo de la X Exposición del Estado, en (Nakov, 1996: 281).

21 La conferencia de Agamben parte de la reflexión sobre el enunciado de Deleuze por el cual "todo acto de creación es un acto resistencia" (1987). Agamben clarifica que la intervención trata de "interrogar lo que ha permanecido sin decirse en la conferencia de Deleuze" (2014). La conferencia a la que se refiere Agamben es la que Gilles Deleuze realiza en 1987 en La Fémis (école nationale supérieure des métiers de l'image et du son), bajo el título: "¿Qué es el acto de creación?" <https://www.youtube.com/watch?v=dX0zcexu7Ks>, y considera insuficiente la definición de Deleuze de "resistencia" como "oposición a una fuerza externa". Agamben desarrolla el concepto de im-potencia como fuerza interior misma de la potencia del acto.

22 Agamben ahonda en el concepto aristotélico de potencia de donde destila el concepto de im-potencialidad: "cada potencialidad de hacer algo es al mismo tiempo potencialidad de no hacer" (2014).

Los elementos figurativos de los encuadres de *Limite* poseen esa resistencia interior (lucha) entre no llegar a consumarse y no llegar a desaparecer. Lo que se muestra es una figura seccionada por el límite del encuadre que, sostenida en esta situación, guarda la *potencialidad* de completarse y su *im-potencialidad* de no llegar nunca a materializarse por completo.

El planteamiento del arte como un ejercicio de resistencia entre *potencialidad* e *im-potencialidad*[23] se traslada a los encuadres de Peixoto en tanto presentan una lucha activa entre contención y liberación, entre el *campo* y *fuera de campo*; y dentro del campo, entre la *figuración visible* –un árbol, una roca, una figura humana– y el *espacio indiferenciado* –"un cielo blanco indiferente" (Mello, 2006: 38)–.

Resistencia, en palabras de Agamben, viene del término latino "*sisto*", que significa frenar, contener, suspender (2014). Los encuadres de Peixoto materializan esa suspensión, que es solo posible al posicionarse en la tangencia de lo encerrado y lo abierto, lo limitado e ilimitado; y que toman sentido precisamente por evidenciar su falta.

En esta oposición de fuerzas materializada en los límites del encuadre es donde la resistencia ocurre, como una manera de suspender el tiempo, de mantenerse en *Stillstand,* que, como explica Agamben, "no indica simplemente una detención, sino un umbral entre la inmovilidad y el movimiento–" (2010: 29)[24]. Este motivo se evidencia aún más en la imagen cinematográfica, al verse sostenida en una inquietante inmovilidad más propia de la imagen fotográfica que de este medio.

Los personajes de *Limite* –"cercados por los límites de su existencia finita […] en resistencia, lucha, con la infinitud del universo" (Mello, 2006: 38)– son sujetos fronterizos que desde el límite se miden contra la ilimitación del mar, la ilimitación del cielo y la ilimitación de la propia imagen, sin éxito. Son cuerpos potenciales en constante relación con su propia incapacidad.

Como diría Saulo Pereira de Mello años más tarde, "¡Limite *no es una película de ficción, es un documental sobre el ser humano!"* (1996: 48*),* sobre el ser humano como límite, el "ser de *limes*" (Trías, 1991: 18)[25].

Si los personajes y elementos figurativos de Peixoto continuaran hasta salir fuera de cuadro, en lugar de sostenerse en la tangencia, jugarían con el fuera de cuadro y la pantalla se percibiría como "infinitamente prolongada en el universo"[26] (Bazin, 2006: 213). Ya no serían potenciales, ya que serían acto, acto de desaparecer de campo de visión. Sin embargo los elementos en *Limite* chocan incómodamen-

23 Se ha traducido el término utilizado por Agamben directamente del inglés: *im-potentiality*. Se puede encontrar en traducciones como im-potencia o potencia de no.

24 Ver capítulo seis "La imagen dialéctica" en *Ninfas* de Giorgio Agamben (2010) y Walter Benjamin *La dialéctica en suspenso* (2009).

25 El problema del ser y el límite es un debate reiterado en la historia de la filosofía, iniciado ya en las discrepancias entre platónicos y estoicos. Sin embargo es Eugenio Trías, filósofo español, el que en sus palabras concibe el concepto de "ser como *limes*" : "Dar al *limes* este estatuto ontológico es, hasta donde llega mi información, algo que hasta ahora ningún discurso filosófico ha acometido. Cierto que desde Descartes a Kant y de este a Wittgenstein y a Heidegger se insiste en la idea de límite o frontera (Grenze): límite del conocer (Kant) o límite del pensar-decir, o límite del lenguaje y del mundo (Wittgenstein) o límite del mundo como mundo (Heidegger). Cierto que se usa, en la tradición trascendentalista, la metáfora del horizonte. Ciertamente que Platón piensa la idea como *horos*, límite que permite definir y delimitar su contenido. Pero, hasta donde llega mi conocimiento, no ha habido ninguna filosofía que trate de concebir y conceptuar el ser en tanto que ser como *limes*, como límite y frontera" (Trías, 1991: 18).

26 Las teorías de André Bazin sobre el encuadre como ocultador, formuladas en su obra *¿Qué es el cine?* –ver capítulo "Pintura y Cine" (2006: 211-217)–, han sido revisadas y objeto de debate por diversos autores de la estética cinematográfica posteriores a este. Se recomienda atender por ejemplo a las reflexiones sobre esta problemática realizadas en el capítulo "¿Abrir la Ventana?" de la obra de Jean-Louis Comolli (2010: 21-61).

***Limite* (Mário Peixoto, 1931)**

te con los extremos del paralelogramo, plantean "una imagen *a punto*[27] *de* estallar fuera del encuadre" (Mello, 2006: 41), sin conseguirlo, rompiendo el principio de continuidad, autodenunciando la presencia del propio encuadre, y planteando en esta irritante manera de composición –en palabras de Aumont– un único debate posible: qué es en definitiva el encuadre y cuales son sus límites.

En palabras de Walter Salles, "Mário entendió como ningún otro el problema de la belleza, tanto más complejo que la simple cuestión del *buen encuadre*"[28], y como resultado el espectador se ve enfrentado con una experiencia visual poco habitual, que le exige un compromiso diferente con la apertura hacia un cierto estadio de enigma irresuelto.

La obra de Peixoto es la materialización de una inquietud que se enfrenta a cualquier comodidad de lo preestablecido, "transmite una abdicación del mundo adulto, de sus convenciones y represiones" (Calil, 2006: 55), despierta el desasosiego que resulta de "la doble inclinación hacia fuera (atracción del abismo) y hacia dentro (tendencia la conservación)" (Trías, 1985: 44), exige la necesidad de un espectador "capaz no sólo de ver y escuchar (cosa que ya no debe darse por sentada) sino de ver y escuchar *los límites del ver y el escuchar*"[29], para "salvar y poseer algo de la dimensión humana del hombre" (Comolli, 2010: 12 y 13).

Es una experiencia *liminar*, en términos de Van Gennep[30], que se desarrolla en el umbral, y no se consuma. Lo liminar no está ni aquí ni allí" (Turner, 1969: 359), cuestiona todos los hábitos de la mirada, a través de una revisión formal de la propia incapacidad del medio desactivando sus funciones habituales; que sirve a su vez como operación para la "contemplación" (Agamben, 2014) de lo que es

---

27 El énfasis es de la autora.

28 Se ha traducido literalmente la expresión "good framing" que parece claramente asociada a un uso *ortodoxo* de las normas de composición y encuadre.

29 El énfasis es de la autora.

30 Van Gennep define los ritos de paso como en tres pasos "Separación - Liminalidad (o marginalidad) Agregación. La primera fase (de separación) comprende el comportamiento simbólico significando la desvinculación individual o del grupo del estatus que tenía (antes del ritual) prefijado en la estructura social. La segunda fase (de liminalidad) es más confusa o ambigua. Las características del ritual pasan a una esfera o dimensión en la que no posee ningún (o muy pocos) atributos del estatus pasado o del futuro. En la tercera fase (de agregación o reincorporación) el rito es consumado y se vuelve a la estabilidad nuevamente, y en virtud de ello se vuelve a una situación donde los individuos vuelven a tener derechos y obligaciones en cuanto vuelven a tener ya un estatus claramente definido en la estructura social del grupo" (Turner, 1969: 359).

propiamente el lenguaje cinematográfico, el lenguaje desprovisto de útil, historia, hábito, etc. El lenguaje, en este caso visual, como herramienta para la antropogénesis, en términos de Agamben.

Así como Agamben define la poesía como "una operación en el lenguaje y sobre el lenguaje que desactiva y hace inoperante las funciones habituales de comunicación e información del lenguaje para abrirlo a un nuevo uso posible" (2014); los encuadres de Peixoto se abren a un nuevo uso de la propia visualidad, mediante una operación *en* lo visual y *sobre* lo visual que, en cierta manera, vuelve inoperante la propia visualidad. En definitiva una propuesta para que pueda "salvar la representación a pesar de ella misma […] de los clichés que la asfixian" (Bonitzer, 2007: 80).

Onde a Terra Acaba

Inmediatamente después del estreno de *Limite*, Peixoto redacta los primeros borradores del guion de su segunda película. Jamás terminará este proyecto, por falta de financiación y por el abandono de los compañeros que habían colaborado desinteresadamente en su primer film. El cineasta nunca volverá a rodar otra película. Se recluirá en una casa de campo de su familia en Brasil y desaparecerá de la esfera pública y artística. Como Walter Salles describe –en el prólogo de presentación de *Limite* en Cannes– Mário Peixoto fue un hombre "extranjero de su tiempo y del cine que se realizaba en el momento –y se continúa haciendo en Brasil– maestro del cine poético, del cine de invención total" (2007: 4).

***Limite* (Mário Peixoto, 1931)**

Su segunda película, *Onde a Terra Acaba,* parece proponer una pregunta que quizás Mário Peixoto ya se había respondido porque, ¿dónde termina la tierra sino en su límite?

Bibliografía

Agamben, Giorgio (2010). *Ninfas.* Valencia: Pre-textos.

Agamben, Giorgio (1999). *Potencialities.* California: Stanford University Press.

Agamben, Giorgio (2014). Resistance in Art, en *The European Graduate School Video Lectu res.* Disponible *online* en <https://www.youtube.com/watch?v=one7mE-8y9c>.

Arnheim, Rudolf (1984). *El poder del centro.* Madrid: Alianza Forma.

Aumont, Jaques (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós Comunicación.

Avellar, Jose-Carlos (2008). O lugar sem Limites/Le Lieu sans limites. *Cinemas d'Amerique Latine*, nº16, 32-64.

Bazin, André (2006). *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp.

Benjamin, Walter (2009). *La dialéctica en suspenso*. Santiago de Chile: LOM.

Bonitzer, Pascal (1978). Décadrages. *Cahiers du cinéma*, nº284, 7-15.

Bonitzer, Pascal (2007). *Desencuadres: Cine y Pintura*. Argentina: Santiago Argos Editor.

Calil, Carlo Augusto (2006) Mário Peixoto's Revelation, en Korfmann, Michael (Ed.), *Ten contemporary views on Mário Peixoto's Limite* (49-57). Münster: Mv wissenshaft.

Coehlo Saraiva, Francisco (2000). *O cinema no limite: a máquina de espaço-tempo de Mário Peixoto.* Brasilia: Universidad de Brasilia.

Comolli, Jean-Louis (2010). *Cine contra espectáculo+Técnica e ideología*. Buenos Aires: Manatial.

Derrida, Jacques (2001). *La verdad en la pintura*. Buenos Aires: Paidós.

Drue, William M. (2006). The counter cinema of Mário Peixoto: Limite in the context of world film, en Korfmann, Michael (Ed.), *Ten contemporary views on Mário Peixoto's Limite* (57-87). Münster: Mv wissenshaft.

Jullien, François (1999). *Tratado sobre la eficacia*. Madrid: Siruela.

Jullien, François (2008). *La gran imagen no tiene forma*. Barcelona: Alpha Decay.

Korfmann, Michael (2006). *Ten contemporary views on Mário Peixoto's Limite*. Münster: Mv wissenshaft.

Korfmann, Michael, On Brazilian Cinema: From Mário Peixoto's Limite to Walter Salles. *Senses of Cinema*, nº 40 (july-sep 2006). Disponible *online* en <www.sensesofcinema.com>.

Latouche, Serge (2014). *Límite*. Argentina: Adriana Hidalgo editora.

Mitry, Jean (1974) *Historia del cine experimental*. Valencia: Fernando Torres Editor.

Nakov, Andréi (1996). *Escritos: Malevich*. Madrid: Síntesis.

Ordine, Nuccio (2013). *La utilidad de lo inútil*. Barcelona: Acantilado.

Peixoto, Mário. Limite: Estudios sobre Limite/de Mário Peixoto. [Filmoteca de Madrid/Fonoteca: CD-0076].

Pereira de Mello, Saulo (1996). *Limite*. Rio de Janeiro: Rocco.

Pereira de Mello, Saulo (2006). Man's Fate, en Korfmann, Michael (Ed.), *Ten contemporary views on Mário Peixoto's Limite* (33-49). Münster: Mv wissenshaft.

Pereira de Mello, Saulo (1990). Ver Limite. *Revista USP/Superintendência de Comunicação Social da Universidade de São Paulo*, N. 4.

Sánchez-Biosca, Vicente (2004). *Cine y vanguardias artísticas*. Barcelona: Paidós.

Salles, Walter (2007) *Limite de Mário Peixoto*. Dossier editado por Jacques Poitrat. Paris: ZZ Productions.

Salles, Walter (2006) Free Eyes in the Country of Repetition, en Korfmann, Michael (Ed.), *Ten contemporary views on Mário Peixoto's Limite* (25-33). Münster: Mv wissenshaft.

Stam, Robert (1982 y 1995). On the Margins: Brazilian Avant-Garde Cinema, en Johnson,

Randal & Robert Stam (eds), *Brazilian Cinema* (pp. 306-327). East Brunswick: Associated University Presses. New York: Columbia UP.

Steyerl, Hito (2012) En caída libre, en *CAM2 Lecturas para un espectador inquieto*, Madrid: Comunidad de Madrid.

Rocha, Glauber (2003). *Revisao critica do cinema brasileiro*. Sao Paulo: Cosac & Naifi.

Rocha, Glauber (2004). *Revolução do Cinema Novo*. Sao Paulo: Cosac & Naifi.

Trías, Eugenio (1985). *Los límites del mundo*. Barcelona: Ariel.

Trías, Eugenio (1991). *Lógica del límite*. Barcelona: Destino S.A.

Turner, Victor (1969) Liminality and Communitas, en Turner, Victor, *The ritual process: structure and anti-structure* (359-374). Chicago: Aldine Publishing.

Shapiro, Meyer (1969). On some problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs. (Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte). *Semiotica*, 1(3), 223–242, ISSN (Online) 1613-3692, ISSN (Print) 0037-1998. [DOI: 10.1515/semi.1969.1.3.223, November 2009]

Simmonard, Pedro (2006). *A geração do cinema novo: para uma antropologia do cinema*. Rio de Janeiro: Mauad X.

Autora

Dolores Martínez Ramírez es licenciada y DEA en Bellas Artes por la UCM (Universidad Complutense de Madrid). Completa sus estudios de fotografía en HAWK Hildesheim (Alemania) y en Central Saint Martins (Londres, Inglaterra). DEA por "El cuerpo en el encuadre: un estudio de Antonioni" (UCM). Ha desarrollado su carrera en el ámbito académico con más de siete años de docencia en la Universidad Alfonso X el Sabio, donde ha sido coordinadora de los estudios de Arquitectura, del Departamento de Relaciones Internacionales desde 2010, así como profesora titular de "Análisis de Formas II" desde 2006 hasta 2013. Ha colaborado, a su vez, con el grupo de investigación "Hypermedia", dirigido por Javier Seguí de la Riva, en la escuela ETSAM (Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid), donde actualmente realiza su tesis doctoral con título: "El encuadre cinematográfico: un estudio sobre el límite en la composición bidimensional", en el programa de doctorado de Comunicación Arquitectónica de la UPM (Universidad Politécnica de Madrid). A su vez desarrolla una carrera como artista visual, centrada en el estudio de los límites de la fotografía como medio. Comenzó mostrando su obra como parte de la exposición colectiva "20+20: Presente y Futuro de la Fotografía en España", en Casa de Vacas del Buen Retiro (2006-2007); "Novos Valores da Fotografia Espanhola", en Portugal (2011); y la exposición individual "Presencias" en PHotoEspaña 2012. Desde entonces su trabajo se ha mostrado a nivel internacional, habiendo sido galardonada con varios premios y becas de residencia artística en Francia y Alemania. La última en 2015, siendo finalista en las becas para artistas de la Casa de Velázquez. En 2013, mientras residía en París, presentó sus últimos trabajos "Romanika" y "Le Pli/El Pliegue" en dos exposiciones individuales o, más recientemente, la exposición colectiva en el Institute of Contemporary Arts (ICA) de Londres, en noviembre de 2015. Actualmente es docente en el Centro Internacional de Fotografía y Cine EFTI, e imparte monográficos en varias escuelas de fotografía de Madrid.

Unos pioneros en nada ortodoxos.
El cine etnográfico latinoamericano de mediados del siglo XX

JAVIER CAMPO

Unos pioneros en nada ortodoxos. El cine etnográfico latinoamericano de mediados del siglo XX

Entre las décadas de 1950 y 1970 se realizó una gran cantidad de films documentales etnográficos heterodoxos en América Latina. En momentos en que los estudios antropológicos estaban siendo transformados, y la realización documental revolucionada por nuevas tecnologías, los films se presentaron como un producto original de dichos cambios culturales, científicos y cinematográficos. En este artículo se estudiarán las obras más emblemáticas y los realizadores más significativos: Humberto Mauro (Brasil), Jorge Ruiz (Bolivia), Manuel Chambi (Perú), Sergio Bravo (Chile), Jorge Prelorán (Argentina), Margot Benacerraf (Venezuela) y Rolf Blomberg (Ecuador), entre otros. El objetivo es indagar en las filmografías y trayectorias de los directores para conocer sus visiones sobre las culturas populares que documentaron, desde los Andes a las costas y desde las selvas a los campos. La hipótesis inicial es que este conjunto de realizaciones puede ser considerado como un movimiento cinematográfico regional de ideas y obras compartidas, anterior al del Nuevo Cine Latinoamericano.

Palabras clave: cine etnográfico; cine latinoamericano; ciencia; cultura popular.

Pioneers nothing orthodox. The Latin American ethnographic cinema of the mid-twentieth century

Between the 1950s and 1970s a large number of heterodox ethnographic documentary films were made in Latin America. At a time when anthropological studies were being transformed and documentary filmmaking revolutionized by new technologies, these films were presented as an original product of such cultural, scientific and cinematographic changes. In this article, the most emblematic films and filmmakers will be studied: Humberto Mauro (Brazil), Jorge Ruiz (Bolivia), Manuel Chambi (Peru), Sergio Bravo (Chile), Jorge Prelorán (Argentina), Margot Benacerraf Venezuela) and Rolf Blomberg (Ecuador), among others. The objective is to investigate the filmographies and trajectories of the directors to know their visions about the popular cultures that documented from the Andes to the coasts and from the jungles to the fields. The initial hypothesis is that this set of achievements can be considered as a regional cinematographic movement of shared ideas and cinematographic works shared, previous to the New Latin American Cinema movement.

Key Words: Ethnographic Cinema; Latin American Cinema; Science; Popular Culture.

Solemos llamar films etnográficos a aquellos que nos transmiten costumbres y experiencias culturales ajenas, en algunos casos, muy diferentes a las nuestras. Pero una definición tan sencilla aún sigue provocando discusiones. La voz de la pionera Margaret Mead todavía reverbera:

> *La controversia sobre el cine etnográfico sigue y sigue. ¿Debe el etnógrafo aprender cine o el cineasta aprender etnografía? Ni la palabra escrita, ni grabada, pueden capturar la esencia de una cultura; solo el cine puede hacerlo, pero unos apenas tienen recursos para hacer cine, mientras los otros carecen del entrenamiento para hacer trabajo de campo* (1971: 34)[1].

Es, hasta cierto punto, una disputa de saberes que sale a relucir en textos y auditorios. Unos defienden cómo hacer cine, mientras que otros se preocupan por las etnografías, aunque en medio de ambos se encuentran aquellos que, sin desconocer estos dos campos, hacen y piensan el cine etnográfico focalizando en la documentación artística de las culturas. Tomando las palabras de otro pionero, David MacDougall: el "cine etnográfico tiene una historia propia más amplia que la de la antropología" (2015: 224).

Así lo creyó una serie de documentalistas que iniciaron la práctica sistemática de hacer cine etnográfico en América del Sur, entre las décadas de 1950 y 1970. Aunque estos cineastas no conformaron asociaciones u organizaron eventos que los nuclearan y, en muchos casos ni siquiera se conocieron entre sí; estuvieron registrando costumbres culturales marginales, generalmente en espacios rurales, en una extraña sintonía de objetivos que nos permite agruparlos para comparar sus obras y trayectorias cinematográficas. De norte a sur, hablamos de Margot Benacerraf (Venezuela), Gabriela Samper y Ray Witlin (Colombia), Rolf Blomberg (Ecuador), Manuel Chambi (Perú), Humberto Mauro (Brasil), Jorge Ruiz (Bolivia), Sergio Bravo (Chile) y Jorge Prelorán (Argentina), entre otros. El objetivo de este artículo es resaltar comparativamente los elementos sobresalientes de las obras de dichos cineastas, quienes simultáneamente asumieron la tarea de convertirse en vehículos para resguardar creativamente la memoria de pueblos desde la cordillera de los Andes hasta las costas de los océanos Pacífico y Atlántico. Lo que aquellas trayectorias cinematográficas pueda iluminar en las discusiones sobre cine etnográfico aún no ha sido enfocado por los estudios dedicados a este tipo de realizaciones.

Hacer cine, hacer etnografía

Paul Henley retoma aquella frase de MacDougall desde el otro costado: "no solo los antropólogos hacen 'etnografía', no solo los científicos sociales, sino también los documentalistas" (2013: 310); aunque en estas definiciones más abiertas y amistosas del cine etnográfico no se deja de lado lo tradicionalmente propio de la disciplina científica, "es necesaria una inserción en la comunidad relativamente prolongada", completa Henley inmediatamente (2013: 310). Sería injusto defender un punto de vista extremadamente duro con la antropología, la cual ha dado muchas herramientas metodológicas al cine. Tal y como advierte Paul Basu, "no debemos menospreciar a la antropología. Fue la disciplina científica que más desarrolló el uso del cine" (2008: 95).

No todo son ecos del pasado. Las posturas conservadoras sobre el cine etnográfico continúan divulgándose, al tiempo que los "manuales" de deontología profesional se siguen imprimiendo. El caso

1 Todas las citas de textos publicados en otros idiomas han sido traducidas por el autor de este artículo.

de Jay Ruby es paradigmático al respecto. Investigador respetado en el campo y con una larga trayectoria, ha conformado un cuerpo de reflexiones en los antípodas a las de otros colegas como David MacDougall o Paul Henley (aunque no ha polemizado abiertamente con ellos y ha escrito líneas muy respetuosas sobre los films de la pareja MacDougall). Desde sus escritos de finales de los sesenta hasta la actualidad, defiende aquello que "debería ser" la tarea de un film etnográfico: "Comunicar lo etnográficamente relevante, no 'hacer un buen film' [...] Se requiere contextualización, traducción y explicación para hacerlo comprensible a un público no nativo" (Ruby, 2000: 32-38). Por ello, ataca las aproximaciones observacionales y la introducción del directo en la realización etnográfica.

> *El rol del cineasta etnográfico es discernir qué elementos son los más útiles para revelar el aspecto de la cultura bajo estudio, y volver esas performances un film [...] Una cámara pasiva, de puro estilo observacional, no revela una cultura. El investigador (cineasta etnográfico) debe extrapolar desde lo particular de una conducta observable a las generalidades de una cultura* (Ruby, 2000: 241).

Clarificar, no dejar elementos librados a interpretaciones particulares, es un punto fundamental que se debe respetar, para Ruby. El film, así como una etnografía escrita, debe presentar un detalle de las costumbres culturales principales de un pueblo y, en efecto, sacar conclusiones. Según Jay Ruby, la intervención oral de un antropólogo resulta indispensable.

Jorge Prelorán

Contra el film heterodoxo y contra los cineastas no titulados en antropología, esta corriente de investigadores –que también suma a Karl Heider, veterano en estas lides[2]– encuentra grandes problemas cuando se propone trazar una historia del cine etnográfico. Ruby afirma categóricamente que los "films no ortodoxos son un lastre e impedimiento para el desarrollo del cine etnográfico", mientras que acepta los films canónicos ("no ortodoxos") como parte de la historia de cine etnográfico (2000: 2-7). ¿Cómo dejar fuera de esta historia los films de Robert Flaherty, Jean Rouch y Robert Gardner, siendo que se pretende legitimar un campo cinematográfico?. Generalmente se cita como obras paradigmáticas del cine etnográfico las más vistas –las cuales son, asimismo, las más alejadas de la norma conservadora de la ortodoxia. Ruby también lo hace, poniendo así a su

2 El catálogo de prescriptivistas no tiene a estos investigadores como los iniciadores. Marcius Freire cita en extenso las recomendaciones de Gotthard Wolf, director del *Institut für den Wissenschaftlichen Film* (Instituto del Cine Científico), fundado en 1956. En cuanto al cine antropológico se indica que "necesariamente la población nativa debe ser mostrada en primeros planos" (Freire, 2011: 172-173).

construcción en peligro de derrumbe. Los investigadores de perspectivas más abiertas no incurren en este tipo de contradicciones; Paul Basu avanza a paso firme y se permite identificar a su corpus con el desarrollo amplio del cine de lo real: "Las transformaciones, revoluciones, en el cine etnográfico son compartidas con las ocurridas en la historia del documental en general" (2008: 96).

Sin el marco teórico brindado por los estudios heterodoxos no habría razón para considerar los films de Ruiz, Mauro, Chambi o Prelorán como manifestaciones del cine etnográfico en América Latina. Ya que, más allá de algunas colaboraciones con antropólogos, los realizadores no solieron respetar las recomendaciones científicas para la elaboración de sus documentales. Pero, tal y como aquí se ha considerado, el cine etnográfico es algo más que un informe disciplinar, y puede estar destinado a un público más amplio, siendo, en definitiva, "cualquier film que busca revelar una sociedad mirada desde otra", según propone MacDougall (1976: 136).

Este conjunto de realizadores no solo compartió una región geográfica y un mismo espacio temporal de producción, sino también una mirada y tratamiento cinematográfico de los otros con muchos puntos en común, ya que

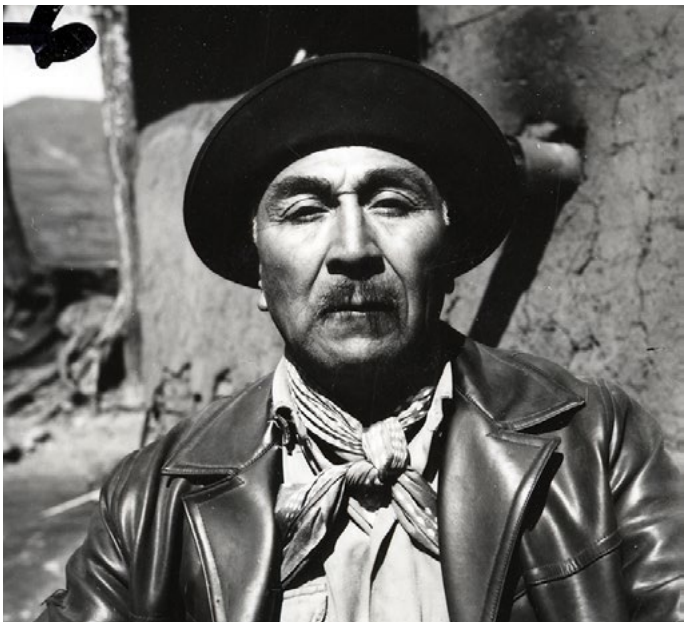
> *estos documentales podrían ubicarse en una corriente de documental etnográfico con una alta presencia en la producción latinoamericana desde los años cincuenta, pero en una versión depurada de concesiones a la exposición didáctica, al exotismo o a la espectacularización propia de una mirada extranjerizada o a las convenciones de la etnología de salvamento gracias a la sobriedad, rigor y limpieza formal de su fotografía y composición* (Ortega, 2016: 378).

¿En qué medida y alcance conocieron y reconocieron la obra de sus contemporáneos latinoamericanos? ¿Hasta qué punto se asemejan y se diferencian las producciones entre sí? Desde su particular óptica, estos realizadores latinoamericanos se permitieron la exploración de las prácticas e ideas ajenas, preocupándose, al mismo tiempo, por elaborar un tratamiento estético apropiado para un público más allá de la comunidad científica. De todas formas, los lazos con dicha comunidad, aunque débiles, estuvieron tendidos.

Asesores, ideólogos y financiadores

La figura del asesor o consultor científico etnográfico detrás de la cámara se repite en algunos de los films de estos realizadores, pero únicamente en los comienzos de sus carreras. La primera inscripción, luego del título de *Los Urus* (Jorge Ruiz y Augusto Roca, 1951), es "Argumento y Asesoramiento: Profesor Jean Vellard"; asimismo en los créditos iniciales de *Vuelve Sebastiana* (Jorge Ruiz y Augusto Roca, 1953) se imprime el nombre del académico como asesor. La autoridad del experto recubre aquellos cortometrajes, financiados por el Instituto Boliviano de Cine (ICB), de una pátina de cientificidad. El fundamento etnográfico está dado por la presencia del naturalista francés (director del Instituto Francés de Estudios Andinos), que en el caso del primer film se presenta como la trasposición de sus estudios sobre los Urus, habitantes originarios de las orillas del lago Titicaca, en el guion del film, aunque, como analizaremos más adelante, la participación de Vellard no redunde en la impresión de típicas estampas científicas para films linealmente antropológicos. Aquellos dos films del dúo Ruiz-Roca no solo nos informan, también nos presentan un documento artístico creativo.

Lo mismo se puede decir de los films de Jorge Prelorán realizados para el Relevamiento Cinematográfico de Expresiones Folklóricas Argentinas, financiado por el Fondo Nacional de las Artes y la Universidad Nacional de Tucumán y comandado por Augusto Raúl Cortazar. El nombre de este folclorólogo se nos presenta como "Asesor general" del proyecto en el cual los films están inscritos aunque, por testimonios del mismo Prelorán, el realizador contara con libertad para la experimentación, de la que surgieron sus etnobiografías sobre personajes populares característicos –*Hermógenes Cayo* (1969), *Damacio Caitruz* (1971), o *Cochengo Miranda* (1975) entre otros films–.



***Damacio Caitruz* (Jorge Prelorán, 1971)**

Entretanto, el caso de Humberto Mauro en Brasil fue ligeramente diferente, dado que comenzó a trabajar para el Instituto Nacional de Cine Educativo (INCE) bajo la dirección de Edgard Roquette-Pinto, quien había participado de las expediciones Rondon, en la década de los treinta, y era la figura más destacada de la corriente científica higienista. Mauro realizó una gran cantidad de films científico-didácticos sobre cuidado de la salud e higienismo antes de dedicarse a la creación de cortometrajes de las culturas populares brasileñas (paradigmática es su serie *Brasilianas* (1945-1956), que será analizada más adelante).

Dos elementos deben destacarse en estos tres casos de vinculación entre un científico y un cineasta: el "progresismo" etnográfico de los asesores y su carácter de "garantes" para obtener y sostener el apoyo estatal. Tanto Cortazar, folclorólogo de ideas renovadoras sobre las culturas populares, como Roquette-Pinto, estudioso de la eugenesia que revolucionó las interpretaciones raciales en Brasil (y a quien nos referiremos con mayor profundidad en la próxima sección), fueron representantes de una avanzadilla científica que terminó finalmente desterrando las ideas positivistas de los estudios científicos, en general, y etnográficos en particular –Vellard en menor medida, dado que como naturalista aún representaba a una vieja escuela conservacionista–. Pero en lo que los tres coincidieron fue en el establecimiento de una relación de libertad creativa con los realizadores, ejemplo de lo cual son estos films heterodoxos, con cuidadas puestas en escena, dramatizaciones y secuencias de observación con mínima intervención de voz *over* explicativa. Su "progresismo" científico se tradujo en films etnográficos despegados de férreas metodologías.

Por otra parte, no se puede desconocer que, sin el apoyo de diversas instituciones estatales, estos films no se hubiesen realizado. Entonces, en cierto modo, la autoridad de los académicos sirve como una "garantía científica" para obtener financiación. Dado que estos films están eminentemente fuera del circuito comercial, su producción debe ser vehiculada a través del Estado (y con mayor razón lo

era hace sesenta años, en tiempos del celuloide). Estos casos nos remiten al paradigma de la Escuela Documental Británica, comandada por John Grierson, que produjo sus films en el marco del Empire Marketing Board y la General Post Office. En muchos casos la poética y la experimentación elevaron a sus documentales a la categoría de obras maestras de este tipo de cine[3].

"Grierson tuvo con Jorge Ruiz su relación más intensa con un realizador latinoamericano", según Mariano Mestman y María Luisa Ortega (2014: 232). El director boliviano fue quien, antes de los sesenta, más estrechó lazos con directores ingleses y norteamericanos, por su colaboración en diferentes proyectos, mayormente documentales patrocinados por las Naciones Unidas, la International Development Agency, o televisiones británicas y norteamericanas. En 1956, por ejemplo, Ruiz fue el director de fotografía de *Renace un pueblo/The forgotten indians* (1956-57), dirigida por el británico Anthony de Lothbiniere, con el comentario de Paul Rotha y producido por la BBC. Y en 1958 codirigió *Miles como María/People like María*, junto al veterano Harry Watt, para ganar el premio al mejor film televisivo en el Festival de Cine de Venecia de 1959 (Mestman y Ortega, 2014: 232).

En cuanto a los vínculos de este conjunto de realizadores latinoamericanos con los estudios propiamente etnográficos, ninguno de ellos ha sido tenido en cuenta por los investigadores más importante en este campo, aunque estos realizadores han conformado filmografías vigorosas sobre culturas populares sudamericanas, convirtiéndose en la memoria audiovisual de pueblos que, como los Urus, ya han desaparecido. Su visibilidad ha sido prácticamente nula en los círculos canónicos, y canonizantes, del cine etnográfico con sede en los países económicamente más desarrollados. La excepción insoslayable resultan ser la obra, las ideas y los escritos de Jorge Prelorán, presentes en muchos estudios de cine etnográfico (Loizos, 1993; Crawford y Turton, 1992; Hockings, 1974 –libro en el cual el director argentino publicó un artículo–). Detalle no menor es que Prelorán compartió festivales y congresos con aquellos referentes académicos y siempre fue un habitante de ese vecindario (estudió y trabajaba en la Universidad de California, Los Angeles)[4].

Registro en transición, de la exploración a la convivencia

Los registros de viajeros exploradores en Sudamérica conforman un abultado corpus que incluye *travelogues*, noticiarios cinematográficos y documentales para instituciones religiosas y científicas, entre otros tipos de films más o menos didácticos, más o menos "artísticos". En busca de la tierra "inhóspita" y "salvaje" vinieron los aventureros, aunque sus registros "crearon" y no "encontraron" dichos lugares. Uno de aquellos exploradores se sintió realmente cautivado por el espacio de acogida y se afincó allí, constituyéndose, asimismo, en un eslabón desprendido de aquella cadena de exotistas que se sumó tangencialmente a la de los cineastas etnográficos heterodoxos: Rolf Blomberg llegó a Ecuador en 1936. El sueco realizó alrededor de treinta films sobre naturaleza y culturas indígenas, durante treinta años. Christian León destaca que, "a diferencia de otros exploradores o científicos, estableció una larga y permanente relación con el Ecuador" (2010: 120).

Aunque los films de Blomberg se programaban en la televisión sueca y estaban financiados por ella, desde *I kanot till huvudjägarnas land* (*En canoa a la tierra de los reductores de cabezas*, 1936) hasta

3 Vease mi análisis de varios de los films canónicos de la Escuela Documental Británica (Campo, 2017a).

4 Para un estudio sobre la presencia de las obras de Prelorán en los escritos canónicos sobre cine etnográfico, vease mi artículo (Campo, 2017b).

Indianer är de människor? (*¿Los indígenas son personas?*, 1969) se hace palpable un cambio de intereses que va de la mirada extranjera de lo exótico/peligroso a una apertura con intereses vinculantes. El sueco tenía una formación romántica de la que nunca pudo escabullirse. Su cine no logró del todo una vinculación más directa con sus protagonistas nativos.

> *En su forma de abordaje a los pueblos indígenas, hay una mirada que sobrestima sus capacidades de descodificación y desvanece las tensiones interculturales. De un lado, Blomberg es un cineasta moderno que logra plasmar una mirada personal; del otro es un observador neo-rousseauniano que tiene una mirada idílica sobre las culturas no occidentales. Existe una mirada fascinada que busca reencontrar paraísos primitivos habitados por sujetos todavía no corrompidos por la sociedad [...] En un momento de crisis del paradigma eurocéntrico, Blomberg articula una mirada occidentalista que escabulle el peso de la historia, despoja de trascendencia a la alteridad e idealiza la diferencia cultural* (León, 2010: 124-127).

Desde una óptica diferente, y bajo una serie de objetivos opuestos, Humberto Mauro estuvo desde el inicio junto a Edgard Roquette-Pinto en el delineamiento del INCE, ente que propició un cambio de perspectivas sobre la indagación y exposición de las culturas brasileñas. Como destaca Fernão Ramos, Roquette-Pinto defendía la tesis progresista de que "el problema brasileño sería una cuestión de higiene, no de raza", un cambio de perspectiva para las políticas públicas, en sintonía con el varguismo, "base para este pensamiento del Brasil, lejos de las razas y sumergiéndose en la cultura" (Ramos, 2003: 128). Por eso, en una primera etapa, que duró veinte años, el cine de Humberto Mauro fue pedagógico y netamente científico. *Licáoprática de taxidermia* (1936), *Ar atmosférico* (1936) y *0 preparo da vacina contra a raiva* (1936), entre otras producciones, dan cuenta de una puesta de su cámara al servicio de las concepciones higienistas señaladas por su mentor Roquette-Pinto.

Al igual que sucede con la trayectoria de Blomberg, las realizaciones de Mauro abarcan dos períodos y se encuentran en la transición revolucionaria del registro exploratorio evolucionista al cine etnográfico autoconsciente de las relaciones de desigualdad puestas en juego en el encuentro con los otros. Pero, a diferencia de Blomberg, Mauro se permitió un mayor grado de cercanía con sus protagonistas y de experimentación audiovisual. Hacia mediados de los cincuenta, luego de la muerte de Roquette-Pinto, emerge el "viejo Mauro", como afirma Ramos, "con un pie en su hacienda en Minas Gerais y con un espacio para expresar su vocación lírica" (2003: 134). Es el tiempo de las *Brasilianas*, cuando "el motivo institucional-educativo del Instituto donde aún trabajaba es un telón de fondo. Es nítido también el retroceso del tono grandilocuente, a pesar de su presencia ocasional. La nota nostálgica, el lirismo melancólico, parece marcar la entonación de los filmes de la serie *Brasilianas*" (Ramos, 2003: 134). Similar cambio de perspectiva es el que se nota en Prelorán desde sus "cortos didácticos", tal como él mismo los denominaba, de fines de los cincuenta y sesenta, hacia las etnobiografías, desde fines de los sesenta hasta *Zulay, Facing the 21st Century* (Jorge Prelorán, 1989).

La voz de los otros

En medio del proceso de cambio de los paradigmas antropológico y cinematográfico, hubo una obra que se volvió singular tanto para una parte de la academia, como para aquellos cineastas interesados en presentar el testimonio de los otros de maneras más sutiles, menos mediadas. *Los hijos de*

Sánchez, libro de Oscar Lewis, fue publicado en 1961, mientras que en 1964 tuvo su primera edición en castellano. Es producto de sus investigaciones y su convivencia con una familia de la ciudad de México, y está escrito en primera persona, asumiendo las voces (transcribiéndolas con respeto literal, según la aclaración del autor) de los miembros de la familia Sánchez. Un tipo de tratamiento novedoso para un libro presentado como una etnografía que agradó a aquellos que pretendían hacer llegar los alcances de la antropología a un público más amplio[5] y a los cineastas etnográficos como Prelorán, que, en una suerte de homenaje, tituló una de sus etnobiografías *Los hijos de Zerda* (1978).

La voluntad de Lewis fue la de presentar con profundidad un caso como representativo de una cultura. Con una visión filorromántica, Lewis expone en la introducción del libro sus intereses:

> *Uso una nueva técnica por la cual cada uno de los miembros de la familia cuenta la historia de su vida en sus propias palabras [...] Este método de autobiografías múltiples también tiende a reducir el elemento de prejuicio del investigador, porque las exposiciones no pasan a través del tamiz de un norteamericano de la clase media, sino que aparecen con las palabras de los personajes mismos. De esta manera creo que he evitado los dos peligros más comunes en el estudio de los pobres, a saber, la sentimentalización excesiva y la brutalización* (1965: XXIII- XXIV).

Aunque aparentemente bienintencionado, Lewis resulta un tanto iluso en relación a la posibilidad de suprimir su interferencia en tanto que persona ajena a esa comunidad. Si bien presenta todos los clichés de defensa de la "cultura de la pobreza", enumerando los "sufrimientos" que padecen y haciendo hincapié en la "dignidad" de esos otros, vuelve visibles una serie de sentimientos y pensamientos de los desclasados. Prelorán lo parafraseará diciendo que él, como hizo Lewis, "le da voz a los que no tienen voz"[6]. Pero, a diferencia de los cineastas etnográficos latinoamericanos que estamos atravesando, Lewis está a favor de una antropología de lo urbano marginalizado y no de la focalización exclusiva en lo rural aislado. Tanto el director argentino mencionado, como Mauro, Ruiz-Roca, Blomberg o aquellos que mencionaremos más adelante, privilegaron el campo, la selva y la montaña como ámbito de documentación de culturas.

***Los hijos de Zerda* (Jorge Prelorán, 1978)**

5 Incluso tuvo una versión cinematográfica protagonizada por Anthony Quinn y Dolores del Río, *Los hijos de Sánchez* (*The Children of Sanchez*, Hall Bartlett, 1978).

6 Asimismo se pueden citar ejemplos de cine etnográfico mexicano en la senda de *Los hijos de Sánchez*. Probablemente uno de los films más interesantes sea *Semana Santa entre los mayos* (Saúl Serrano, 1982, Instituto Nacional Indigenista, México), narrado exclusivamente en primera persona.

Conservar la memoria en imágenes

El objetivo histórico del cine etnográfico, desde *Torres Strait* (Alfred Cort Haddon, 1898), ha sido "preservar las costumbres tradicionales antes de que desaparezcan" (Henley, 2013: 311). Para Marcius Freire, el film "como objeto de una investigación [...] reposa sobre los elementos que se constituyen en la propia especificidad del cine: la posibilidad de eternizar una serie de manifestaciones humanas" (2011: 106-107). Aunque la etnografía de salvamento preconizada por Bronislaw Malinowski, en la década de los veinte, ya no era una corriente científica novedosa hacia mediados del siglo XX, los realizadores de cine etnográfico que produjeron decididamente films heterodoxos desde los cincuenta fueron devotos de la misma.

Clara ha sido esa motivación en muchos de los directores trabajados aquí, pero explícita resulta la declaración en *Los Urus*. "La más antigua raza de los Andes", declara la voz *over*, está al borde de la desaparición, solo quedan algunos miembros de la comunidad ya ancianos, no hay niños. El film de Ruiz y Roca se presenta como un testimonio para la posteridad sobre las costumbres y la cosmovisión de los Urus[7]. Quizás ese sea el motivo por el cual el film es uno de los más descriptivos, informativos, del dúo boliviano, poniendo en imágenes y sonidos las costumbres que el naturalista Jean Vellard consideró fundamentales, aunque Ruiz y Roca incluyeron matices en las inflexiones del parlamento, volviendo a la voz formal en poética. Habían realizado anteriormente *Virgen India* (1948), *Donde nació un imperio* (1949), *Bolivia busca la verdad* (1950) y *Rumbo al futuro* (1950), entre otros films de exploración. Ruiz extendió su dilatada trayectoria y se estableció, según Alfonso Gumucio Dagrón, "como el realizador más prolífico de documentales en Bolivia" (2003: 147).

Buscando temas creativos para documentar, estos directores latinoamericanos se encontraron con sujetos populares valiosos en cuanto baluartes de la memoria de pueblos en decadencia. Aunque, claro, sus intereses no solo estuvieron puestos en "presentar" los elementos principales de las culturas, sino también en representar conflictos ambientados en las comunidades.

El drama

Un factor típico y vital de las narrativas cinematográficas es el conflicto. La creación de expectativas sobre el relato documental se asienta entonces no solo en la comunicación de informaciones, sino también en una estructura dramática tradicional. Estructura que los estudios surgidos de la ortodoxia etnográfico-cinematográfica vedan, prohíben; elemento principal por el cual considerar a estos films latinoamericanos como disruptores del canon clásico del cine científico.

Si bien contó con el asesoramiento de un científico, *Vuelve Sebastiana* tiene una estructura narrativa dramática apoyada en el conflicto entre chipayas y aymaras, en medio de la búsqueda identitaria de una niña. El film comienza con una descripción de la voz *over* formal: "sufren hambre, sequías, están aislados..."; para luego presentar mediante montaje alterno y semisubjetivas el viaje de Sebastiana, en el cual se intercalan las voces de sus interlocutores –dobladas, al estilo de las incluidas por Prelorán en *Iruya* (1968) y otros films, con la vocalización de Anastasio Quiroga–. El mensaje del film se encuen-

7 Similar interés es el sostenido por *Los Onas, vida y muerte en Tierra del Fuego* (Anne Chapman y Ana Montes de González, 1977), donde se presenta la entrevista a una mujer ona anciana que es la última representante que vivió del modo tradicional. Jorge Prelorán fue el director de fotografía de aquella película.

tra condensado en la frase final, declamada: "Te debes a tu pueblo, a tus tradiciones, no es de valientes huir, no importa cuán dura sea nuestra vida. ¡Vuelve, Sebastiana!". Una llamada a favor del sostenimiento de las tradiciones que también puede significar dejar incólume al *statu quo*.

Según Alfonso Gumucio Dagrón, se trata del "más importante de sus documentales"; y continúa: "esta manera de hacer cine sin marcar de manera tajante los límites de la ficción y del documental es uno de los grandes aportes de Jorge Ruiz al cine documental" (2003: 144). Asimismo, si bien para Javier Sanjinés las producciones del ICB se caracterizaron por su "esquematismo", "*Vuelve Sebastiana* es la excepción" (2016: 132). Sin duda, se trata de un film que ha cosechado más elogios que críticas, incluso John Grierson dijo que "este es uno de los seis documentalistas más importantes del mundo, luego de ver aquel film, en el SODRE 1958, que ya había sido premiado en la misma muestra en 1956" (Mestman y Ortega, 2014: 232). Un nuevo modelo de narración cinematográfica para el medio documental fue puesto en práctica por Ruiz y Roca en *Vuelve Sebastiana*. En la década de los sesenta abundaron los casos de films etnográficos con estructuras dramáticas; por lo tanto, para encontrar sus precedentes más remotos no solo debemos retrotraernos, en el terreno del cine etnográfico, a los films de Jean Rouch o John Marshall y Robert Gardner (quienes, por otra parte, estrenaron sus primeros films con posterioridad: *Les maîtres fous* (Jean Rouch, 1955) y *The Hunters* (John Marshall y Robert Gardner, 1957), sino principalmente a aquel documental boliviano de 1953. John Grierson, quien sí había producido una gran cantidad de films del mismo corte narrativo con anterioridad, reconoció a Ruiz como un referente de este lado del mundo.

Construido por medio de una estructuración similar, Luis Figueroa, Eulogio Nishiyama y César Villanueva dirigieron en 1961 *Kukuli*, un film que resultará emblemático de la Escuela del Cuzco, Perú (como la bautizó Georges Sadoul en el Festival de Karlovy Vary en 1964). Un film hablado enteramente en quechua y que generalmente no es considerado como un "documental", aunque contenga una gran cantidad de secuencias que documentan prácticas culturales de los pueblos andinos peruanos. *Kukuli* solo tiene un poco menos de registro documental y un poco más de puesta en escena y montaje narrativo que *Vuelve Sebastiana*; pero informa, así como el film boliviano, sobre costumbres culturales como: una fiesta popular con comidas y procesiones (de la Virgen del Carmen en Paucartambo, Cuzco), trabajos en el campo y oficios populares, entre otras actividades cotidianas y acontecimientos registrados a la manera de cualquier documental que se precie de serlo. Asimismo, *Kukuli* da cuenta de muchos elementos culturales en común que los pueblos boliviano y peruano sostienen como pervivencias de "lo andino" a ambos lados de la frontera, si lo comparamos con *Vuelve Sebastiana* (y se podrían incluir las similares costumbres presentes en los cortos filmados por Prelorán en la Puna jujeña del noroeste argentino).

Siguiendo el modelo de documental romántico[8] trazado desde *Moana* (Robert Flaherty, 1926), *Kukuli* está estructurada narrativamente mediante una historia de amor con ribetes trágicos, en la que periódicamente interviene una voz *over* que comenta, de una manera más poética que formal, los acontecimientos que va sorteando la pareja en su periplo hacia su desgraciado final y el ajusticiamiento popular del demonio que causó sus muertes. La puesta en escena del relato dramático está urdida desde las tradiciones culturales quechuas. La "ficcionalización" de parte de la historia no difiere del

8 La denominación corresponde a la tipología elaborada por Paul Rotha ([1935] 2010).

"modelo Flaherty" de hacer actuar a los protagonistas del documental (incluyendo algunos actores aficionados, eventualmente). *Kukuli*, un film etnográfico no tradicional, nos informa sobre las costumbres culturales de ese pueblo andino.

En la misma senda de la película peruana de Figueroa, Nishiyama y Villanueva, podemos ubicar a la colombiana *El Páramo de Cumanday* (Gabriela Samper y Ray Witlin, 1965). Aunque este film, de una duración menor (veinte minutos contra los sesenta de *Kukuli*), prefiere poner el foco en la escenificación de una leyenda popular rural colombiana sin un registro de las prácticas cotidianas de los campesinos, aunque sí se estructura dramáticamente mediante un montaje narrativo, con uso intensivo de la cámara subjetiva, y un relato *over* en primera persona, características compartidas por los demás films de corte etnográfico latinoamericanos. *El Páramo de Cumanday* presenta sucintamente el mito de la presencia del espíritu del arriero muerto, no solo oralmente mediante un testimonio, sino también por su puesta en escena por parte de los mismos campesinos de la cordillera central colombiana.

El último tipo de film documental etnográfico de estructura dramática que resulta necesario destacar es *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960). Con una cámara brindada por Humberto Mauro, Noronha puso en escena la marcha de una familia[9] por el campo desértico de Paraíba, al norte de Brasil, y la construcción de un Quilombo. Así las tareas necesarias para su armado son registradas desde cero: la casa de barro, la preparación y sembrado de las tierras, la confección de vasijas. Pero la particularidad del film, si bien nos introduce en aquellas tareas con paciencia de film etnográfico, es su ruptura de la linealidad temporal, yendo de la historia pasada al tiempo presente. Como dice Geraldo Sarno,

> *Aruanda es un cinepoema épico. De la reconstitución ficcional al registro documental, de la historia mítica de Zé Bento y su familia a los planos documentales de la constitución de Talhado y del trabajo de las mujeres en la cerámica, el film pasa de la memoria al hecho, del pasado al presente, del mito a lo propiamente histórico, de la ficción a lo propiamente documental* (2003: 303).

Aruanda, como *Vuelve Sebastiana*, *Kukuli* y *El Páramo de Cumanday*, hace uso de elementos documentales y argumentales sin hacer distinciones; informando sobre modos de vida de los otros, construyendo relatos que fusionan pasado y presente histórico, mitos y costumbres cotidianas.

Acontecimientos "etnografiables" y visibilidad indígena

Un director insoslayable en este recorrido resulta ser el peruano Manuel Chambi. Pero tan importante o más que su labor como realizador de más de veinte cortometrajes desde 1956, fueron sus tareas como fundador del Cine Club Cuzco en 1955, en derredor del cual se estableció la realización de films representativos de las culturas andinas (con *Kukuli* como ejemplo más conocido). Se recibió como arquitecto en Buenos Aires, donde tuvo su primer contacto con el cine, pero volvió a su tierra natal para "incorporar el universo andino al cine peruano. Como un modo de descubrirlo, contemplarlo y celebrarlo" (Bedoya, 2003: 152). Un cine indigenista, pero realizado apelando a recursos estéticos que intentaron armonizar la documentación cultural con tiempos y ritmos andinos. Algunos de sus films fueron *Corpus del Cusco* (1956), *Corrida de toros y cóndores* y *Lucero de Nieve* (1957, am-

9 Adelantándose al tópico narrativo de *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963).

bos con Eulogio Nishiyama), *Estampas del Carnaval de Kanas* (1963) y *De la recolección a la agricultura* (1974), entre otros.

Chambi participó y fue premiado en el Festival del Sodre (Uruguay) y en Karlovy Vary (Checoslovaquia), aunque hoy en día su obra permanece oculta[10]. Mestman y Ortega resumen que:

> *Lejos de tratarse de una calculada puesta en escena, estos films optan por un registro directo. Se apartan de una exposición educativa típica de films etnográficos. Muchos de ellos obvian el comentario en over para volver a la cultura indígena (mezclada con la cultura colonial) la incuestionable estrella. Estos films presentan la complejidad y la riqueza de los ritos y los festivales de la comunidad Quechua con belleza y simplicidad naturalista. Los documentales de Chambi, lejos de la etnografía salvaje y la amenaza de una cultura en peligro de extinción, no hablan de la tensión entre tradición y modernidad (o modernización), tan común en otros documentales* (Mestman y Ortega, 2014: 231)[11].

Como los films de Mauro y Prelorán, que rescatan tradiciones y oficios rurales ya desaparecidos, los films de Chambi y sus compañeros del Cuzco nos permiten ver hoy aquello que no existe más, o bien las tareas que no siguen haciéndose de esa manera. Aunque los peruanos no hayan hecho hincapié, como afirman los investigadores, en los desplazamientos, conflictos y tensiones de las prácticas y cosmovisión en que se encontraba el espacio indígena en el siglo veinte.

Músicas del pueblo (rural)

Uno de los directores latinoamericanos con mayor producción ha sido el brasileño Humberto Mauro, quien, luego de realizar films científicos a petición del INCE y con la colaboración de académicos de distintas disciplinas, se consagró a realizar un homenaje del interior de su país. "La serie *Brasilianas* (1945-1956) perdura como ejemplo rescatable de descripción e idealización del mundo rural", destaca Paulo Antonio Paranaguá (2003: 31). El Mauro maduro produjo esa serie de siete films sin seguir ningún patrón de la divulgación científica cinematográfica: lo hizo, aunque también en el marco y con financiamiento del INCE, prestando imágenes a canciones populares.

Las estampas paisajísticas en planos amplios ilustran las historias relatadas por canciones de motivos populares de distintos lugares de Brasil, en general del interior campesino. En la tercera entrega, de 1954, se encuentra un ejemplo de la confección estética de las Brasilianas. La canción de *Aboio* dice "con cuatro toros peleó", mientras se presenta la imagen de toros dándose cornadas. Otra línea que recorre la descripción de las tareas del campo que la letra de la música por sí misma entrega, es la de los cambios tecnológicos dados en ese espacio. En el corto *Engenhos e usinas* (*Brasilianas n.° 4,* 1955), se monta consecutivamente la molienda de la caña del modo antiguo, mecánico, y luego mediante una máquina de vapor. Probablemente el episodio número cinco sea el más rico en matices: *Cantos de trabalho* (1955) recorre diferentes lugares de Brasil, sonorizando el desarrollo de los oficios con las voces

10 Aunque su hija Peruska Chambi Echegaray, a quien agradezco las informaciones que me ha dado, se encuentra a la búsqueda de financiación para digitalizar su obra, que permanece en 16 y 35mm.

11 "Probablemente sea esta la razón por la que John Grierson encontró en estos films una extraordinaria fuente para su programa *This Wonderful World* (Scottish Television Enterprises, 1957-1965). Son imágenes libres de exotismo y paternalismo" (Mestman y Ortega, 2014: 231).

de los obreros. Muy pocas líneas de parlamento informativo en voz *over* están presentes en las *Brasilianas*, lo demás son imágenes y músicas que solo se deben las unas a las otras. "El rigor de los encuadres maureanos tiene en estos cortos un momento alto –destaca Fernão Ramos–, que demuestra por qué es considerado uno de los directores de estilo más vigoroso en el cine latinoamericano" (2003: 135).

Humberto Mauro

Sin embargo, no todos los films realizados por Mauro en su última etapa asumieron este cariz poético. Tanto *O Joao de barro* (1956) como *Sao Joao del Rei* (1958), son films científicos a tono con la transmisión de conocimientos sobre el hábitat de los pájaros y la arquitectura de un pueblo del interior, respectivamente. Pero sus dos últimos films, *A velha a fiar* (1964) y *Carro de Bois* (1974), constituyen la síntesis de la versión más experimental de Humberto Mauro. *A velha a fiar*, que en sus créditos iniciales se presenta como parte de las *Brasilianas*, es la escenificación de una canción popular. Pero la diferencia con los siete cortometrajes que forman parte de las *Brasilianas* es que se trata de una canción cómica del mismo título que el film (similar a *Sal de ahí, chivita*), representada en imágenes mediante un montaje acelerado que acumula simulaciones, volviendo al cortometraje la versión cinematográfica de ese trabalenguas chistoso: la vieja no es una vieja sino un hombre, los animales se demuestran muñecos, las imágenes en movimiento resultan ser fotografías zarandeadas frente a cámara; mientras que *Carro de Bois* (1974) es el único film de Mauro en color, una versión modernizada del sexto episodio de las *Brasilianas*: *Manha na Roca, o Carro de Bois* (1956). La voz poética que acompaña la descripción de la construcción de una carreta para ser tirada por bueyes es el epílogo de una carrera cinematográfica, filmada mediante procedimientos no ortodoxos al estilo Mauro, en su querido Minas Gerais.

Los oficios al sol

Uno de los motivos más recurrentes de los films de Jorge Prelorán es la descripción de oficios desarrollados y entendidos como dadores de identidad. *Feria en Simoca* (1965), *Trapiches caseros* (1965), *Quilino* (codirigido con Raymundo Gleyzer, 1966), más los trabajos de los protagonistas de sus etnobiografías. Es decir, a través de toda su filmografía, a lo largo de más de treinta años, el realizador argentino tuvo como principal objetivo de su cine etnográfico la puesta en imágenes del desarrollo de las tareas laborales, acompañadas por el detallado comentario *over* de los biografiados. Pero es posible destacar sobre el resto un film en el que Prelorán puso especial énfasis en el registro de diferentes oficios, *Valle fértil* (1972). Realizado en San Juan, también en el marco del Relevamiento Cinematográfico de Expresiones Folklóricas Argentinas, está estructurado narrativamente sobre la

descripción de las labores de sus habitantes. De encuadres generales a primeros planos, las manos de Máximo Rojas (talabartero)[12], Evaristo Elizondo (carpintero), Valentín Mercado (artesano), Alejo Chávez (herrero), Ramón Martínez (platero) y Nicolasa de Fernández (tejedora), entre otros trabajadores, dan cuenta de un pueblo que ha conformado su identidad a base de oficios complejos.

Mediante el montaje se van urdiendo las diferentes historias y quehaceres de los habitantes de diferentes parajes de ese amplio espacio llamado Valle Fértil, mientras sus voces se imponen al sonido permanente de las radios que acompañan sus tareas cotidianas. Oficios solitarios en los que, como afirma Martínez, "no se tiene ningún otro tipo de distracción más que la radio". Asimismo, se presentan en este largometraje diversas escenas en las que no se monta voz *over*, solo se escucha sonido ambiente (una de tantas transgresiones a las normas del "canon" del cine etnográfico ortodoxo, que indica que las imágenes deben ser "leídas", interpretadas por los profesionales). Una larga secuencia puede ser tenida como experimental en la consideración de las obras de Prelorán dentro del Programa del Relevamiento[13]: la escucha del radioteatro de la tarde. Con encuadres de las herramientas tiradas y los protagonistas tomando mate, con sus rostros circunspectos, escuchan que "ha muerto un peón de campo" por la radio. El montaje discursivo utilizado da cuenta del tono que Prelorán otorga a la secuencia: de los rostros estáticos de las personas a los de los animales domésticos, que parecen seguir la trama del radioteatro, hasta las publicidades rematadas con el tango *Cambalache* (Enrique Santos Discépolo, 1935)[14]; una crítica a la economía de mercado dada por el montaje chocante de ese despliegue de productos con las imágenes de los ranchos de Valle fértil. Esta secuencia inaugura los últimos quince minutos del film, probablemente los más políticos en la obra de Prelorán.

De ser un film sobre oficios, *Valle fértil* se convierte prácticamente en una película sobre las reivindicaciones obreras del campesinado. El principal conflicto que demuestra que el nombre del lugar ha quedado anacrónico es la falta de agua. A la "muerte de los animales", se suma la de las personas de salud más frágil (montaje de lápidas del cementerio), por lo cual "el éxodo" es la única solución que muchos han encontrado. Como inserto discursivo que divide las últimas secuencias se incluye la imagen de machos cabríos corneándose. Se hace audible la voz de Gustavo Lucero, un hacendado que posee 1.200 hectáreas y que cuenta que sí tiene agua porque ha invertido en un pozo. Testimonio que se contrapone al de los habitantes de Valle Fértil: "la cosa se está poniendo fiera", "aquí no hay vida ya", "será que tendrá que haber rico y pobre", "las leyes civiles son elásticas para uno", deducen mientras continúan con su trabajo. Por todo ello, el film tuvo algunos inconvenientes para su exhibición. Christopher Moore destaca que

> *el estreno en Valle fértil fue cancelado días antes –"Creo que fue por razones políticas", dijo Prelorán. El director contó con posterioridad que las proyecciones en San Juan fueron boicoteadas por el intendente de Valle fértil, Luis Martínez, el funcionario con el que Prelorán había dialogado mucho sobre el proyecto. Martínez, declaró a Prelorán como "persona non grata" en el pueblo* (2018: en prensa).

12 Prelorán ya había montado estas secuencias en el corto *Máximo Rojas, monturero criollo* (1965).

13 Excluyendo así, desde ya, otros cortometrajes puramente experimentales de su autoría, fuera de ese Programa, como *Claudia* (1966), *La máquina* (1975) y *Obsesivo* (1982), por ejemplo.

14 *Cambalache* es un tango argentino emblemático de la protesta social y el escepticismo.

Mientras tanto, del otro lado de la cordillera, Sergio Bravo, bajo los auspicios de la Universidad de Chile, realizó *Mimbre* en 1957, el mismo año en que crearía el Centro de Cine Experimental, dentro del cual se realizaría una gran cantidad de films en los años siguientes. Con música instrumental de Violeta Parra como única banda sonora (existe otra versión con la voz *over* de Sergio Ampuero), Bravo captura el trabajo del mimbrero Alfredo Manzano (Manzanito)[15]. Dándose algunos lujos poéticos, el realizador presenta el armado de cestas metaforizadas con telas de araña e introduce encuadres oblicuos y oscilantes. Susana Pick, quien analizó la versión con el parlamento *over*, destaca que:

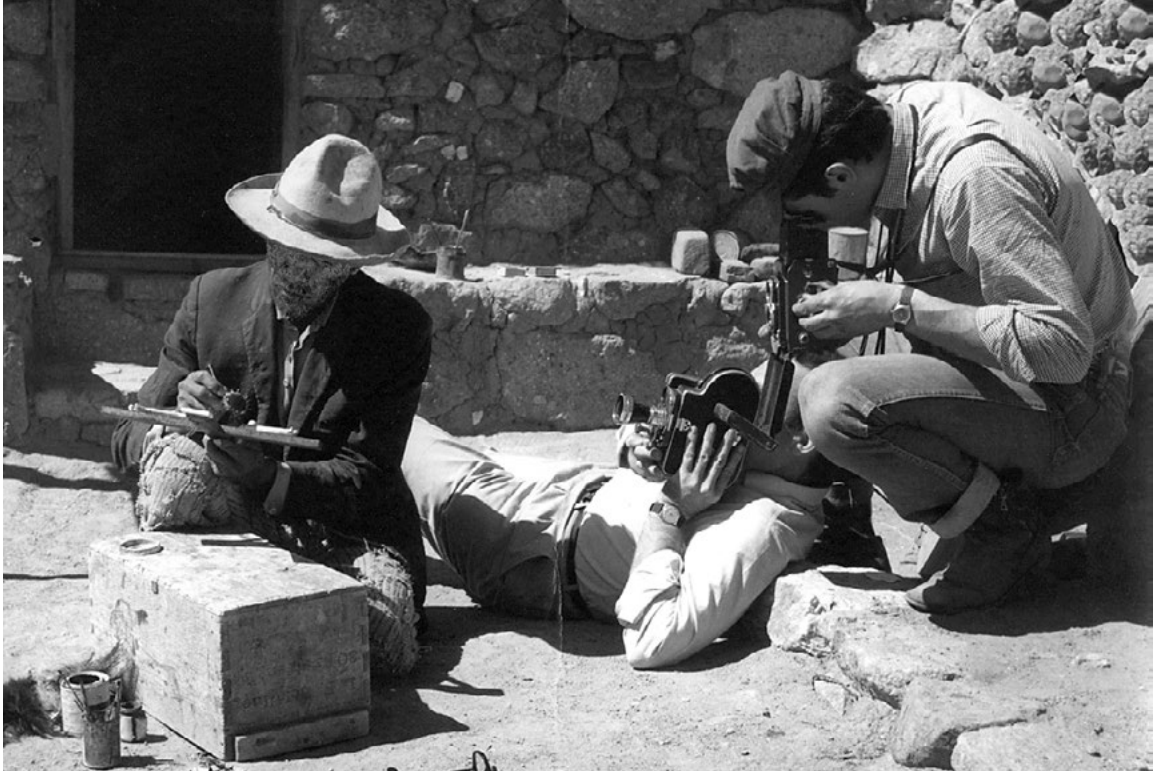
> *Mimbre se vale de elementos formales para traducir la realidad en términos visuales. La intención de darle un sentido artístico y creativo al trabajo manual del artesano corresponde a un impulso de valorización del arte popular. Esta identificación del documental con la propuesta modernista que busca rescatar una tradición cultural es, desde un punto de vista estético, su mayor logro* (2003: 288).

Un año después, Bravo realizó *Trilla* (1958) bajo las mismas premisas que *Mimbre* y contando también con la guitarra de Parra; y *Día de organillos* (1958), en una presentación más experimental de un día en la ciudad –siguiendo una estructura narrativa similar a la de las sinfonías de ciudad de treinta años antes–, desde el amanecer al crepúsculo, con el acompañamiento de música de cámara. Allí se introduce el trabajo del organillero, desde las tareas de mantenimiento de su instrumento a la ejecución en la vía pública, en espera de monedas que le arrojan los transeúntes y desde los edificios. Aunque, en el balance final del corto, prevalezca la experimentación audiovisual por encima de la información que las imágenes pueden otorgar sobre el oficio de organillero.

La documentación de los oficios mediante el registro del quehacer de artesanos experimentados se demuestra un campo favorable para que los realizadores siembren sus experimentaciones y cosechen poesía en imágenes y sonidos. Finalmente, el documental que se convirtió en sinónimo de búsquedas poéticas en el ámbito del cine etnográfico latinoamericano ha sido *Araya* (Margot Benacerraf, 1959). Los críticos han destacado, casi por unanimidad, que "el carácter poético de *Araya* arropa toda la estructura del film" (Azuaga, 2003: 293). La película venezolana fue una rareza en el panorama del cine documental latinoamericano debido a que, si bien cuenta con una *voz over* informativa –por momentos, poética–, presenta una puesta en escena preciosista de las labores de los obreros del salitre, alfareras y pescadores de esa región alejada de los centros urbanos.

Benacerraf elaboró un documento del desarrollo de la vida en condiciones extremas recorriendo los cuerpos de los trabajadores con lentos paneos en tierras en que lo único que no falta son rayos del sol. Los movimientos acompasados en las costas de Araya parecen parte de una puesta en escena de un cuerpo de ballet. El brillo de la arena y la sal encandila tanto como el deslizamiento desde la anatomía espacial hacia la geografía humana de los habitantes de un lugar estático. Las imágenes de los oficios al sol describen profundamente la vida en Araya; sin duda, una etnografía en imágenes, de una directora que quiso, según sus propias palabras, "contar esta historia como un poema".

15 Años después Manzanito vuelve a ser protagonista de un film, *Mimbre y greda* (Patricio Guzmán, 1966), de la serie *Andanzas de un chileno*.



Jorge Prelorán filmando

A modo de cierre

La conceptualización de Faye Ginsburg sobre el cine etnográfico nos acerca a una definición en línea con este movimiento cine-etnográfico latinoamericano no orgánico. Ginsburg –después de hacer una revisión del concepto de David MacDougall de "cine intertextual" y de elaborar su propia definición de las "superaciones" de los prejuicios, devenidos de visiones colonialistas y etnocéntricas que decantaron en un "efecto de paralaje" gracias a la colisión del audiovisual indígena con el cine etnográfico– destaca que el viejo paradigma del cine etnográfico, como aquel realizado por profesionales "sobre" los grupos étnicos de referencia y "construido mediante la asunción de que la cultura es un objeto estable" (1999: 171), ha sido desplazado. "La práctica del cine etnográfico –continúa Ginsburg– debe ser parte de un *continuum* de prácticas comprometidas en la representación de la cultura, prácticas que deben estar enredadas ampliamente en los procesos sociales, culturales y políticos comprendiendo las relaciones de desigualdad" (1999: 172). En este orden de transformaciones, el cine etnográfico es "resituado como mediación cinemática de la cultura que debe llamar la atención sobre la presencia de otras perspectivas" (Ginsburg, 1999: 173). En definitiva, poco queda del eco de aquellas definiciones ortodoxas que establecían que la producción debía quedar en manos de científicos; lo importante e interesante para Ginsburg es situar al cine etnográfico como una práctica en la encrucijada de las relaciones interculturales, en las cuales el científico resulta ser un agente más en la representación de la cultura y de quien no depende exclusivamente la elaboración de las representaciones. Siguiendo el cauce de esta definición podemos establecer que los realizadores cinematográficos latinoamericanos analizados aquí han hecho cine de tendencia etnográfica sin comulgar con los principios científicos de la disciplina antropológica ni respetar sus metodologías (quienes, por otra parte, no esperaron estudios legitimadores de su práctica para tomar la cámara y salir al campo).

El cine "no solo es una herramienta de grabación, sino un lenguaje visual –afirma MacDougall–, tenerlo en cuenta puede permitir a los films antropológicos la posibilidad de volverse algo más que trabajos científicos para volverse obras artísticas" (1976: 138); algo negado por las posturas conser-

vadoras revisadas al comienzo de este artículo. Pero ello no significa menospreciar los conocimientos antropológicos: para MacDougall se debe evitar tanto la "creación de lecturas ilustradas" por films malos, como las "distorsiones etnocéntricas" por malas etnografías (1976: 138). Desde este punto de vista, este jalón de la historia del "cine etnográfico", que tuvo a Mauro, Prelorán, Chambi, Ruiz y otros como representantes latinoamericanos, adquirió relevancia para un público más amplio, liberado de estructuras rígidas. Esos realizadores bien podrían haberse adherido a lo que Peter Loizos afirmó a propósito del debate ortodoxia/heterodoxia: "no debemos intentar demarcar las fronteras entre lo que es etnográfico o no", ya que en algunas ocasiones no resultan productivas "las reglas y preceptos": "las propuestas de Ruby y Heider son útiles como guías de lectura pero mi práctica es interpretarlas más vagamente de como ellos quisieran" (1993: 8).

Sin sumarse a una exploración exótica de los otros, pero tampoco elaborando duros documentales faltos de belleza estética, este conjunto de realizadores fomentó un tipo de cine etnográfico de nuevo cuño para América Latina. Anticipando algunos giros que los registros culturales por realizadores etnográficos canónicos pondrían en práctica poco después (recordemos que Jorge Ruiz-Arturo Roca, Manuel Chambi y Humberto Mauro, por ejemplo, comenzaron a filmar antes que Jean Rouch, Robert Gardner y David MacDougall, por citar a algunos), sus films se ofrecieron como el intento de compendiar la memoria de las culturas populares con estructuras narrativas cinematográficas no exploradas por el cine científico hasta entonces.

Las décadas de los cincuenta y los sesenta se presentaron como el tiempo de la experimentación en el registro etnográfico latinoamericano, aunque las historias del cine de la región suelen hacer hincapié en el documental de corte político y en el Nuevo Cine Latinoamericano (NCL) como la primera aparición de un "sentimiento común" entre los cineastas. Manuel Chambi, Humberto Mauro, Jorge Ruiz, Sergio Bravo y Jorge Prelorán, entre otros, estuvieron realizando films etnográficos (aunque pocos de ellos los catalogaran con ese rótulo), casi al mismo tiempo a lo largo de América del Sur. Pero, a diferencia de la generación posterior de los directores que conformaron el NCL, no tuvieron un contacto fluido entre sí como para conformar un grupo con pretensiones de homogeneidad, y en muchos casos nunca tuvieron noticias de las obras de sus colegas. Las condiciones objetivas compartidas por muchos países de América Latina en cuanto al fomento del cine científico o de divulgación cultural, las transformaciones revolucionarias en los estudios etnográficos y la posibilidad de encontrar públicos dispuestos a seguir un cine de lo propio (aunque sobre los otros "etnografiados"), facilitaron que estos realizadores, aun sin conocerse, produjeran documentales asimilables estética e ideológicamente.

Bibliografía

Azuaga, Ricardo (2003). *Araya* (Margot Benacerraf, Venezuela, 1959), en Paranaguá, Paulo Antonio (ed.), *Cine documental en América Latina* (pp. 293-295). Madrid: Cátedra.

Basu, Paul (2008). Reframing Ethnographic Film, en Austin, Thomas y De Jong, Wilma (eds.), *Rethinking Documentary. New Perspectives. New Practices* (pp. 95-107). Berkshire: Open University Press.

Bedoya, Ricardo (2003). Manuel Chambi y los documentales del Cusco (Perú), en Paranaguá, Paulo Antonio (ed.), *Cine documental en América Latina* (pp. 150-155). Madrid: Cátedra.

Campo, Javier (2017a). Algo más que films para la Corona. John Grierson y el Movimiento Documental Británico. *Culturas*, n° 10, Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

Campo, Javier (2017b): Jorge Prelorán. Un cineasta argentino entre la periferia y el centro de los estudios de cine. *Dixit*, n° 26, Montevideo: Universidad Católica del Uruguay.

Crawford, Peter y Turton, David (eds., 1992). *Film as ethnography*. Manchester: University of Manchester Press.

Freire, Marcius (2011). *Documentario. Etica, Estética e formas de representação*. São Paulo: Annablume.

Ginsburg, Faye (1999). The parallax effect: The impact of indigenuos media on etnographic film, en Gaines, Jane y Renov, Michael (comps.). *Collecting Visible Evidence* (pp. 156-175), Volume 6, Minneapolis: University of Minnesotta Press.

Gumucio Dagrón, Alfonso (2003). Jorge Ruiz (Bolivia), en Paranaguá, Paulo Antonio (ed.), *Cine documental en América Latina* (pp. 141-149). Madrid: Cátedra.

Henley, Paul (2013). Anthropology: The Evolution of the Ethnographic Film, en Winston, Brian (ed.), *The Documentary Film Book* (pp. 309-319). London: BFI-Palgrave Macmillan.

Hockings, Paul (Ed., 1974). *Principles of Visual Anthropology*. Berlín-New York: Mouton De Gruyter.

León, Christian (2010). *Reinventando al otro. El documental indigenista en el Ecuador*. Quito: La Caracola Editores.

Lewis, Oscar (1965). *Los hijos de Sánchez*. México: Editorial Joaquín Mortiz.

Loizos, Peter (1993). *Innovation in ethnographic film. From innocence to self-consciousness (1955-1985)*. Chicago: University of Chicago Press.

MacDougall, David (1976). Prospects in the Ethnographic Film, en Nichols, Bill (ed.), *Movies and Methods. An anthology* (pp. 135-150). Berkeley: University of California Press.

MacDougall, David (2015). Complicidades del Estilo. *Cine Documental*, Número 12, pp. 222-236.

Mead, Margaret (1971). More Smoke than Fire. *Film Comment*, Volume 7, Number 1, Spring, p. 34.

Mestman, Mariano y Ortega, María Luisa (2014). Grierson in Latin America. Encounters, Dialogues and Legacies, en Druick, Zoe y Williams, Deane (ed.), *The Grierson Effect. Tracing Documentary's International Movement* (pp. 223-236). London: BFI-Palgrave Macmillan.

Moore, Christopher (2018). Cinema's Locales: Argentine Documentary and the Politics of Place: The Case of *Valle Fértil* (dir. Jorge Prelorán, 1972). *Latin American Perspectives*, Issue 218, Volume 45, Riverside (California), en prensa.

Ortega, María Luisa (2016). Mérida 68. Las disyuntivas del documental, en Mestman, Mariano (ed.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (pp. 355-394). Buenos Aires: Akal.

Paranaguá, Paulo Antonio (2003). Orígenes, evolución y problemas, en Paranaguá, Paulo Antonio (ed.), *Cine documental en América Latina* (pp. 13-78). Madrid: Cátedra.

Pick, Susana (2003) *Mimbre* (Sergio Bravo, Chile, 1957), en Paranaguá, Paulo Antonio (ed.), *Cine documental en América Latina* (pp. 287-288). Madrid: Cátedra.

Ramos, Fernão (2003). Humberto Mauro (Brasil), en Paranaguá, Paulo Antonio (ed.), *Cine documental en América Latina* (pp. 123-140). Madrid: Cátedra.

Rotha, Paul (2010). Algunos principios del documental. *Cine Documental*, Número 2, sin páginas.

Ruby, Jay (2000). *Picturing Culture. Explorations of Film & Anthropology*. Chicago: University of Chicago Press.

Sarno, Geraldo (2003). *Aruanda* (Linduarte Noronha, Brasil, 1960), en Paranaguá, Paulo Antonio (ed.), *Cine documental en América Latina* (pp. 300-303). Madrid: Cátedra.

Autor

Javier Campo es doctor en Ciencias Sociales (Universidad de Buenos Aires). Investigador del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas). Codirector de la revista *Cine Documental*. Editor aso-

ciado de *Latin American Perspectives*. Profesor de *Estética cinematográfica* (UNICEN - Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires). Autor de *Revolución y Democracia. El cine documental argentino del exilio* (2017), *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política* (2012), coeditor de *A trail of fire for Political Cinema. The Hour of the Furnaces Fifty Years Later* (en prensa, 2018), compilador de *Cine documental, memoria y derechos humanos* (2007) y coautor de *Directory of World Cinema. Argentina* (2014), y *World Film Locations: Buenos Aires* (2014), entre otras publicaciones. Miembro del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (FFyL-UBA) y del Instituto de Investigaciones Gino Germani (FCS-UBA). Director del Departamento de Historia y Teoría del Arte (Facultad de Arte, UNICEN). Miembro del Organizing Committee de la Conferencia Visible Evidence 2017 – Buenos Aires.

Informe general (1976) de Pere Portabella: un estado de la cuestión cinematográfica sobre la Transición española

JOSEP TORELLÓ OLIVER
JAUME DURAN CASTELLS

> *Informe general* (1976) de Pere Portabella: un estado de la cuestión cinematográfica sobre la Transición española

El presente artículo trata de poner en el contexto histórico del cine moderno parte de la filmografía que el director catalán Pere Portabella (Figueres, 1927) desarrolla, en el periodo entre 1967 y 1976, bajo la dictadura del general Francisco Franco. En este periodo, Portabella articula una propuesta cinematográfica enmarcada dentro de la modernidad cinematográfica que trata de subvertir los fundamentos del Modo de Representación Institucional. En el cine de Portabella la transgresión formal es creadora de un significante político. Llevando esta premisa al límite, el autor rueda *Informe general* (1976), un filme documental que pretende ser un estado de la cuestión de la política española en el periodo de la Transición.

Palabras clave: documental político; Transición; vanguardia.

> Pere Portabella's *Informe general* (1976): a film state of art of the Spanish Transition

This article tries to put in the historical context of the modern cinema part of the filmography that the Catalan director Pere Portabella (Figueres, 1927) developed, between 1967 and 1976, under the dictatorship of General Franco. In this period, Portabella built a cinematic form that may be considered to fall under cinematographic modernity which aims to subvert the foundations of the Institutional Mode of Representation. The author provides an avant-garde film corpus characterized by its formal and aesthetic subversions, as well as the presence of a strong political thematic. Under this premise, he shot *Informe general* (1976), a documentary film that aimed to be a political state of art of the Spanish Transition.

Key Words: Political Documentary; Spanish Transition; Avant-garde.

Introducción

En el marco de la producción cinematográfica existe una tensión entre la forma ficcional y la forma documental; ambas tienen una serie de características genuinas, a la vez que numerosos puntos de encuentro. Es difícil discernir cuál de las dos formas de (re)presentación[1] es, frente a una realidad dada, capaz de capturarla con un mayor grado de verosimilitud. Si bien todas la artes tienen una relación particular con la realidad –a menudo en forma de reflejo o sombra–, la relación del cine con el mundo físico es enormemente compleja debido a su estatus de "huella" epistemológica: la imagen fílmica se considera "un modelado, una huella del objeto mediante la luz" (Bazin, 2012: 27); característica que posee toda representación cinematográfica analógica, sea documental o ficcional –y que la actual digitalización de la imagen pone en duda–.

La forma documental tiene una serie de características estéticas que, en general, la separa de la ficción. El documental tiene su origen en las primeras "vistas" –formas paradigmáticas del cine primitivo descritas por el teórico francés Noël Burch en *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)* (2008)–: las "vistas" son construcciones visuales incipientes, vinculadas con las (auto)representaciones "documentalistas" del mundo y de los valores de una clase social determinada que forman una especie de "ideología burguesa de la representación" (Burch, 2008: 21). La conocida *Sortie d'usine* (*La salida de los obreros de la fábrica*, 1895) de los hermanos Lumière o la *Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza* (1897), de Eduardo Jimeno, son algunos ejemplos. En oposición a las "vistas", encontramos los "cuadros"; formas de (re)presentación audiovisual vinculadas con los espectáculos de origen popular y en las que podemos rastrear el germen de la ficción. La tensión, pues, entre la forma ficcional y la forma documental se remonta a los orígenes del cine.

Después, el documental se desarrolla y evoluciona durante todo el siglo XX. Tempranamente aparecen los grandes autores: en EEUU EEUU será Robert J. Flaherty, y en Europa, Walter Ruttmann o Joris Ivens. Aunque no cabe olvidar los creadores de la estética del *cine-ojo –kino glaz–*, como el ruso Dziga Vertov. La vanguardia soviética –preocupada por aunar la renovación estética con el contenido revolucionario– articula una propuesta en la que considera que el cine es un lenguaje artístico propio, con unas características y potencialidades expresivas específicas, el cual no debe tratar de copiar estructuras de otras artes –teatro y literatura, principalmente–, sino ahondar en su propio devenir expresivo. Vertov será el fundador del noticiario soviético *Kino-Pravda* –de manera literal, el "cine-verdad"–. Más tarde destacarán la Frontier Films americana –fundada por Paul Strand en 1937- y la escuela documental inglesa, en la que despuntan autores como John Grierson –uno de los primeros en establecer el término "documental", escribiendo sobre Robert J. Flaherty– o Humphrey Jennings.

Desde luego, la cuestión de cómo describir, explicar o representar la realidad, planteada desde el modelo documental, ha sido, a menudo, una cuestión política: el documental nazi, con Leni Riefenstahl a la cabeza, o la propaganda norteamericana, con Frank Capra y Anatole Litvak, antes y durante la Segunda Guerra Mundial –que extendió el uso de las cámaras ligeras de 16 mm para la filmación de combates y la elaboración de reportajes– son ejemplos paradigmáticos. En la

1 (Re)presentar: presentar una realidad acaecida mediante una representación; volver a presentar.

década de los años cincuenta, y tal como sucede en el conjunto del lenguaje cinematográfico, hay una serie de circunstancias que devienen factores de renovación de su forma expresiva audiovisual. Algunas de estas son de carácter técnico: la aparición de la televisión provoca que un género hecho por cineastas pase a ser hecho por periodistas como, por ejemplo, es el caso de los documentales de la BBC.

La especificidad de la forma documental también ha sido objeto de reflexión por parte de muchos directores de ficción. En el libro *El cine según Hitchcock* (1966) de François Truffaut, el director anglosajón explica algunos puntos de su particular relación con la narrativa ficcional, mientras que el francés apunta una diferencia entre la creación de un documental y un filme de ficción: en un documental, dice, Dios es el creador, el que ha creado el material de base, mientras que en el filme de ficción, es el director el que es un dios, ya que es quien crea la vida (Truffaut, 1974: 85). El *cinéma vérité*, el cine de realidad, y más tarde el cine de realismo extremo, marcan una nueva tendencia estética que se basa en los postulados *documentalistas*; aunque, por el contrario, proliferan también los falsos documentales: aquella forma documental con tintes de ficción. Mucho más allá, los cineastas Jean Douchet y Eric Rohmer consideran que todo gran filme, los de ficción incluidos, es un documental. Y para Jacques Rivette –con la poética que le caracteriza–, todo filme es un documental sobre su rodaje.

Esta introducción sumaria sobre la cuestión del documental trata de contextualizar estética e históricamente el presente artículo. Durante la década de 1970 se asimilan como propias, por parte de las nuevas generaciones de directores, algunas de las características formales de la vanguardia y del cine europeo, a la vez que se hace preponderante una dimensión ética y metalingüística en el estilo cinematográfico. Es en este contexto en el que surgirán ciertas reflexiones fílmicas muy pertinentes sobre el documental, sus especificidades y su relación con la ficción; un cine, en muchos casos, intelectual, político e ideológico que abandona las estructuras narrativas tradicionales y busca nuevas formas de expresión en la radicalidad estética. Nuestra hipótesis de trabajo es que el cine de Pere Portabella es un claro exponente de estas cuestiones, que tienen en el filme *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública* (1976)[2] su máximo exponente. A continuación trataremos de contextualizar dicho filme, tanto en la cinematografía del autor, en el periodo entre 1967 y 1976, como brevemente en el contexto histórico y estético del cine moderno.

La obra de Portabella (1967-1976) y el cine de la modernidad

Esta renovación de las formas cinematográficas se inicia a finales de la década de los años cincuenta, cuando se desarrolla una práctica cinematográfica que la bibliografía denomina bajo el epígrafe de "cine de la modernidad" (Quintana, 1996; Font, 2002). La teoría cinematográfica entiende que los cineastas europeos –se cita *Viaggio in Italia* (*Te querré siempre*, Roberto Rossellini, 1954) como el filme que inaugura esta etapa– empiezan a articular una expresión cinematográfica, la cual, en esencia, se caracteriza por poner en cuestión la tradición fílmica desarrollada en la primera mitad del siglo XX e

2 A partir de ahora en el texto nos referimos a este filme con el título abreviado de *Informe general* (1976), tal y como ya hemos hecho en el título del presente artículo.

institucionalizada en torno al Modo de Representación Institucional (M.R.I.) (Burch, 2008)[3]. La modernidad cinematográfica tratar de subvertir sus fundamentos, su propia herencia, estableciendo una mirada contradictoria en la evaluación de su pasado histórico-estético. Si los años sesenta y setenta son un tiempo general de cambio, también lo son en lo referente a la expresión audiovisual.

Es en este contexto de transformación del lenguaje cinematográfico –la irrupción del cine europeo moderno: "un verdadero acontecimiento en la evolución de la cultura europea" (Font, 2002: 15)– donde podemos situar la obra del director catalán Pere Portabella (Figueres, 1927). La alineación de la actividad artística de Portabella con estos supuestos de ruptura y subversión del lenguaje cinematográfico es clara y no la podemos separar de su condición política: una oposición al régimen del dictador Francisco Franco desde la política clandestina de la época y, también, desde el posicionamiento artístico de su obra. Portabella, en el período entre 1967 y 1976, realiza una obra personal –ficcional, documental, política y vanguardista– que se sitúa claramente en este panorama diacrónico de evolución del lenguaje que propone el término "cine de la modernidad".

Portabella desarrolla una de las filmografías más personales y transgresoras de su generación, aunque su primer contacto profesional con el cine es en el ámbito de la producción. Con su productora *Films 59* produce filmes emblemáticos del denominado Nuevo Cine Español: *Los golfos* (1959) de Carlos Saura, *El cochecito* (1960) de Marco Ferreri y, finalmente, *Viridiana* (1961) de Luis Buñuel; filme que, tras ganar la *Palme D'or* en el Festival de Cannes de 1961, origina un escándalo mayúsculo, suponiendo una fuerte sacudida política y diplomática que conlleva la fulminante destitución del Director General de Cinematografía del momento (García Ferrer y Rom, 2001: 162) y que interrumpe la carrera de Portabella en el campo de la producción.

Más tarde, el trienio 1964-1966 es un periodo de fuertes movilizaciones políticas en que una nueva oposición al régimen empieza a manifestarse sociológica y políticamente. En estos años, Portabella se implica profundamente en los movimientos clandestinos de oposición y es en este contexto donde, en estrecha colaboración con el poeta Joan Brossa (Barcelona, 1919-1998) –quien en cierta medida actúa como *factotum* en los primeros filmes del director y que, a través de ponerlo en contacto con otros miembros del movimiento artístico del Dau al Set, podríamos decir que le hace descubrir parte del rico panorama cultural barcelonés anterior a la Guerra Civil, a la vez que le ofrece alternativas a los códigos narrativos convencionales (Fanés, 2010: 470)–, rueda *No compteu amb els dits* (*No contéis con los dedos*, 1967) y *Nocturno 29* (1968).

La propuesta no-narrativa de su cine se hace evidente en el primer filme y se consolida en el segundo. Portabella inicia la articulación de una propuesta cinematográfica –que dominará toda su cinema-

3 El M.R.I., a diferencia del cine primitivo que Burch categoriza como Modo de Representación Primitiva (M.R.P.), se basa en la convención de una representación moderna –y cinematográfica– de las dimensiones espacio-tiempo. El M.R.I. propuesto por Burch tiene su correspondencia teórica con el término Hollywood clásico articulado por Bordwell y su equipo (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997). Bordwell et al. proponen que la articulación estética y formal de esta Institución funciona como un conjunto de normas, recursos formales y sistemas –un sistema de lógica narrativa, uno de representación temporal y uno de representación espacial– que se relacionan entre ellos para crear la diégesis fílmica (1997: 7). En cualquier caso, salvando los matices, ambos teóricos procuran definir aquello que sucede en la rápida evolución de la práctica cinematográfica a principios del siglo XX, la cual, después de los primeros lustros, se convierte en una expresión artística estandarizada y funcional cuyo modelo llega, prácticamente sin modificaciones importantes –exceptuando el cine vanguardista y cierto cine de autor–, hasta nuestros días.

tografía hasta la actualidad– la cual le permite subvertir –volver a pensar, romper, transformar, ensanchar, etcétera– el espacio-tiempo diegético institucional (Torelló y Duran, 2017). *Nocturno 29* –en alusión a los veintinueve oscuros años de franquismo hasta la fecha– contiene una "historia" pero no articula un "relato" cinematográfico o dramatúrgico; dicha transgresión del patrón "clásico" narrativo la podemos aplicar a la mayoría de filmes del director. Comercialmente cabe decir que ambas propuestas se sitúan dentro de la legalidad –es decir, se estrenan en salas de cine convencionales–, hecho que será insólito en la filmografía del director hasta el estreno de *Pont de Varsòvia* (1989), ya en pleno periodo de restauración democrática. Todo su cine posterior a *Nocturno 29* hasta el año 1976 será producido y difundido en la clandestinidad.

Es en la posproducción musical de *No compteu amb els dits* cuando Portabella conoce al músico Carles Santos (Vinaròs, 1940). El perfil creativo de Santos combina una completa formación musical con una aproximación a la vanguardia visual y artística del momento. Portabella se aproxima a las posiciones artísticas de Santos, lo cual, a su vez, supone su distanciamiento de la influencia del poeta Brossa. De alguna manera, Portabella pasa del neosurrealismo –en el que se enmarca el ascendente Brossa– al arte conceptual –que impera en la práctica artística de Santos–.

A finales de enero de 1969 se declara el estado de excepción en todo el territorio. De esta manera se pone punto y final a una década en la cual el régimen franquista, a través del *Plan de Estabilización* de 1959, había procurado, de cara a la imagen política proyectada al exterior, mostrar un perfil más amable y liberal. En este contexto, "las estrategias posibilistas en el campo de la cultura habían dejado de tener sentido" (Fanés, 2008: 29)[4].

También en 1969 Portabella recibe el encargo de producir, para la exposición antológica de Miró, *Miró l'altre* (1969), una serie de cortometrajes sobre el pintor Joan Miró (Barcelona, 1893-Palma, 1983). El marco de la exposición permite al director realizar su propuesta cinematográfica más radical hasta la fecha, que lleva el mismo título de la exposición. Portabella tiene la perspicaz idea de grabar la inauguración de la muestra que cuenta con la presencia –y la *performance*– de Joan Miró, quien pinta un gran mural en las vidrieras exteriores del Col·legi d'Arquitectes de Barcelona. Al finalizar la exposición, bajo la iniciativa del propio Portabella, el pintor borra el mural y, otra vez, se registra con la cámara esa segunda *performance* destructiva. El filme, que documenta la creación y destrucción de un mural de gran valor patrimonial, es una reflexión sobre la propia materialidad de la obra artística –entendida como "objeto"–; es decir, una reflexión sobre el "valor" de la obra de arte en la contemporaneidad. Es un filme documental sobre la creación artística, pero tanto su planteamiento estético de ruptura del espacio-tiempo diegético como su trasfondo conceptual están condicionados por una clara posición política.

Posteriormente, Portabella rueda *Vampir-Cuadecuc* (1970), un filme que no puede catalogarse como *making-of* ni como documental pero que se basa en elaborar, a partir de registrar... (1970), otro filme –un film autónomo–, cuya base conceptual es la reflexión sobre la propia articulación cinematográfica y su discurso significante derivado. El filme muestra al espectador todo aquello que hay más allá del escenario diegético elaborando un discurso metalingüístico: al romper la cuarta pared cinematográfica se hacen evidentes los mecanismos de la construcción de la ficción –característica destacable

4 Las traducciones al castellano presentes en el artículo, de una fuente original en catalán, han sido realizadas por los propios autores.

Pere Portabella coordinando la asamblea de la *tancada d'intel·lectuals catalans* en el Monasterio de Montserrat el diciembre de 1970

del "cine de la modernidad"–. *Vampir-Cuadecuc* mantiene las constantes estéticas de Portabella: la descontextualización del lenguaje, la no narratividad del discurso, la fragmentación de lo fílmico, el uso de actores como máscaras, la implicación del espectador como elemento de creación de significados en el filme, la subversión del espacio diegético clásico, el *collage* cinematográfico, un posicionamiento estético imbricado con un posicionamiento político, etcétera.

En noviembre de 1971, a partir del embrión de la Assemblea Permanent d'Intel·lectuals Catalans, se articula l'Assemblea de Catalunya: el movimiento cívico unitario más importante de la lucha antifranquista en Cataluña, que agrupa partidos, sindicatos, asociaciones de vecinos, entidades culturales y grupos profesionales. En un contexto de convulsión política continuada en el cual Portabella participa activamente, el siguiente filme del director, titulado *Umbracle* (1972), es un largometraje en el que "la política irrumpe como no lo había hecho hasta el momento en el cine de Portabella" (Fanés, 2008: 36). El filme es una reflexión sobre el *statu quo* del ejercicio artístico en el Estado español durante ese periodo histórico, y cómo el Estado impone la censura, tanto en la vida política y social, como en la expresión artística. Aparte de estos aspectos, el filme también plantea cuestiones en torno a la connotación contemporánea de la "imagen" y sobre la propia capacidad significativa del cine, haciendo evidentes las contradicciones de los mecanismos culturales y sociales que condicionan la puesta "en escena de la realidad" a través de las imágenes cinematográficas –¿se puede filmar la realidad tal y como es?–. Podríamos decir que el género cinematográfico de este filme es híbrido, puesto que la ficción, el documental y las propuestas vanguardistas se unen en una sola forma estética –asumiendo, *avant la lettre*, ciertas características de la posmodernidad audiovisual, tales como el "pastiche", la "hibridación" o los "*exploits*" (Font, 2012: 225)–.

En 1973 la galería parisina Maeght encarga a Portabella dos mediometrajes para ser proyectados en la exposición que el Estado francés dedica al pintor Joan Miró en el Grand Palais de París en mayo de 1974. Los filmes documentan parte del proceso creativo de un gran tapiz de Miró –*Miró, Tapís*

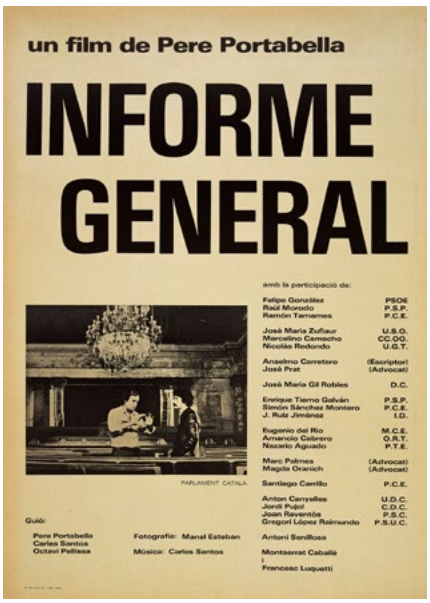
(1973)– y de la creación de unas fraguas –*Miró, Forja* (1973)–. Estas dos propuestas documentales siguen la tendencia que procura desacralizar la demiúrgica artística en la actividad creativa. Así, aunque ambos filmes traten otra vez sobre Miró, esta vez el artista no aparece en ningún momento en pantalla. Este hecho, como bien indica la bibliografía, no solo se circunscribe a la tendencia general de la filmografía del director de hacer prevalecer el concepto de "espectador" sobre el de "obra" –y, sobre todo, sobre el de "autor" (Fanés, 2008: 50)–; también hay que relacionarlo con la influyente idea que en estos años desarrolla Roland Barthes a través del divulgado artículo "La mort de l'auteur" de 1968.

Dos documentales políticos (1974-1976)

Este largo e intenso periodo de creación cinematográfica de Pere Portabella en la clandestinidad (1967–1976) –su etapa posterior en la política institucional como representante electo en la Cámara Baja del Senado durante las primeras legislaturas democráticas, como diputado del Partit Socialista Unificat de Catalunya (PSUC) en el Parlament de Catalunya, y su espléndida filmografía posterior, merecerían, por muchas razones, un comentario aparte– se cierra con dos documentales que tratan, ahora, temáticas políticas de manera explícita. Una vez más, bajo unas circunstancias en las que el futuro político del Estado se mantiene incierto, Portabella mantiene un fuerte compromiso político y social: aunque la transgresión estética y política se ha conjugado en la filmografía del director de manera equilibrada hasta el momento, ahora la política ocupa un primer plano –no solo estético sino también conceptual– en su producción cinematográfica.

En primer lugar, encontramos el mediometraje grabado en 16 mm titulado *El sopar* (1974). Este filme, pese a su interés, tiene muy poca difusión en su momento debido a que su producción y temática lo sitúan, de manera evidente, en una clara ilegalidad. El filme es un coloquio entre diversos expresos políticos en el cual estos hablan de sus experiencias en la prisión y de la situación política del país. Cabe resaltar que el filme se graba en secreto, en una masía, el mismo día en que el militante anarquista Salvador Puig Antich es ajusticiado, hasta la muerte y bajo el amparo legal del régimen, a garrote vil.

Cartel original del film *Informe general* (1976)



Desde nuestro punto de vista, la propuesta estética del filme es diferente de las otras obras del director en las que, de alguna manera –y entendiendo que es un hecho identificativo de toda la estética portabelliana–, la transgresión formal del lenguaje cinematográfico es creadora de un significante político. Este filme no sigue esta línea, aunque conceptualmente trate un tema político de forma evidente. Primeramente, es el mismo Portabella, con una voz *over* –mecanismo hasta el momento inédito en su filmografía pero común en la forma documental estándar–, quien contextualiza el espacio de la acción y determina una atmósfera dramatúrgica de la escena. El filme sigue el canon clásico

El equipo de grabación del film junto con Pere Portabella, Felipe González (PSOE), Ramón Tamames (PCE) y Raúl Morodo (PSP)

aristotélico propio del M.R.I.; la exposición dramática consta de tres partes: planteamiento, nudo y desenlace. Hasta el momento, el cine de Portabella ha procurado evitar este planteamiento; *El sopar*, en este sentido, es una excepción en su obra: "a diferencia del resto de los filmes de Portabella, *El sopar* es una cinta unitaria: desde el punto de vista narrativo, pero también del tiempo y el espacio" (Fanés, 2008: 70).

Por otro lado, el filme tiene la característica de que no se basa en las entrevistas individuales –"la forma más frecuente adoptada por los documentales políticos de la época" (Fanés, 2008: 69)–, sino que articula un diálogo real, en un mismo espacio-tiempo, entre los diferentes tertulianos, procedimiento que sigue también en su siguiente filme. Así, podemos considerar que *El sopar* es, en cierta medida, el embrión de *Informe general* (1976); un documento de casi tres horas de duración en el cual se radiografían las diferentes fuerzas políticas y sociales del Estado español del momento.

Finalmente, el documental *Informe general* (1976) dibuja un estado de la cuestión politológica del país. El largometraje tiene la virtud de haberse grabado después de la muerte del dictador pero justo antes –o *in media res*– del discurrir de la Transición española. El filme es un "corte transversal de la España inmediatamente posterior a la muerte del general Franco" (Fanés, 2008: 38). De hecho, el largometraje se inicia en el inquietante Valle de los Caídos, mausoleo donde el dictador había sido enterrado recientemente, y al que Portabella se acerca desde una opción estético-política radical.

La bibliografía coincide en señalar que, desde la perspectiva de la contemporaneidad, este es un filme con cierta tendencia a la premonición política: parece que el filme intuya cómo se resolverá el incierto proceso político-social que vive el Estado en aquel momento, en el cual se vertebra finalmente una monarquía parlamentaria:

> *como otros proyectos del director, también* Informe general *fue una cinta rodada a contrapelo. Producida por una entidad, Unitelfilm, vinculada al Partido Comunista Italiano, el encargo inicial preveía tan solo la realización de entrevistas a líderes políticos clandestinos. Portabella consiguió ampliar el alcance del proyecto hasta transformarlo en una panorámica de la situación en España. Con el resultado final a la vista, no parece claro que los promotores de la idea quedasen satisfechos, y mucho menos sus socios políticos en la península, el Partido Comunista de España (PCE). Ni ellos, ni probablemente tampoco el resto de las fuerzas políticas* (Fanés, 2008: 38).

Informe general es un filme documental en el que se debate largamente sobre política. Un filme que trata de mirar al futuro político y social del país pero haciendo, a la vez, el necesario ejercicio de no re-

nunciar a recordar y contextualizar su pasado. Portabella articula un documental político valiente en el cual participan algunos de los principales actores políticos de la Transición: Felipe González (PSOE), Raúl Morodo (PSP), Ramón Tamames (PCE), Marcelino Camacho (CCOO), Nicolás Redondo (UGT), el escritor Anselmo Carretero, José María Gil Robles (DC), Enrique Tierno Galván (PSP), Santiago Carrillo (PCE), Jordi Pujol (CDC), Joan Raventós (PSC) o Gregori López Raimundo (PSUC), entre otros.

El filme tiene también momentos de fuerte connotación poética: el ya mencionado retrato del Valle de los Caídos, las imágenes de las multitudinarias manifestaciones de Barcelona o Madrid –con la interesante música de Carles Santos–, los paseos y soliloquios del actor Francesc Lucchetti por el Palacio del Pardo o por las ruinas del pueblo de Belchite (Aragón), la solemnidad del Árbol de Guernica (Gernikako Arbola), o la estremecedora entrada –connotada por unas imágenes polvorientas– en el largamente clausurado Parlament de Catalunya. Es aquí donde la habilidad de Portabella para aunar documental y ficción se hace evidente: algunas de las secuencias adquieren una construcción ficcional que ayuda a explicar una realidad concreta. Un ejemplo paradigmático es cuando el filme repasa algunos de los artículos de la Declaración Universal de los Derechos Humanos; la articulación de una ficción nos ayuda a entender cómo operaba la policía franquista en la represión política dentro de una legalidad que la vulneraba repetidamente.

Pere Portabella con Santiago Carrillo (PCE)

Por otro lado, *Informe general* es el filme que representa la "reaparición pública [del director] en su campo profesional" (Quintà, 1976: para. 7). Tal y como él mismo explica en una noticia aparecida en la prensa generalista de la época: "me marginé […] en el año 1968 para buscar precisamente una opción ideológica sobre el cine" (Quintà, 1976: para. 1). Así, el mismo creador reafirma la idea de que toda transgresión formal de su cine es también una expresión de su posicionamiento político. Sobre el filme, el propio Portabella destaca que "no es un reportaje cinematográfico, ni tampoco un documento. Sin embargo, tampoco tiene argumento […], se tratará de un filme 'no minorita-

Portabella con Jordi Pujol (CDC) y, de espaldas, Joan Raventós (PSC) y Gregorio López Raimundo (PSUC)

rio sino de masas'" (Quintà, 1976: para. 3). *Informe general* surge en un momento histórico de impás e incertidumbre, entre la larga dictadura militar y el inicio de una transición política aún insustancial. La idea inicial es que el largometraje, a diferencia de lo que venía sucediendo desde 1969, se proyecte en las salas convencionales "una vez haya desaparecido la censura, ya que antes sería imposible" (Quintà, 1976: para. 2), aunque dada la idiosincrasia de la película, la proyección pública no llega a producirse nunca. La noticia de prensa concluye con la siguiente afirmación que, de alguna manera, recoge el estado de ánimo de parte de los partidos, instituciones y particulares que habían participado en la lucha antifranquista clandestina:

> *el director cinematográfico explica su reaparición pública […] –después de ocho años de aparente ausencia– […] comparándola con lo que sucede en la oposición española: "Después del 20 de noviembre [de 1975], seguimos ambos en la ilegalidad pero operamos de forma pública. Mi práctica profesional también sale de la marginación para abrirse a la luz pública"* (Quintà, 1976: para. 7).

Informe general es pues un documental político genuinamente de su tiempo que "pese a su enorme interés histórico no aparece nunca en las programaciones de las televisiones" (Fanés, 2008: 38).

Conclusiones

Tal y como hemos comentado, documental y ficción suelen estar categorizados de manera clara y separada en el conjunto del audiovisual, aunque en realidad los límites entre las diversas formas cinematográficas –a la vez que sus géneros– devienen un espacio difuso en el cual cada vez es más complejo trazar la línea divisoria. Después de una evolución gradual de la forma y la estética del documental durante la primera mitad del siglo XX, la "modernidad cinematográfica" pone de relieve esta tendencia a la hibridación del audiovisual en todas sus formas.

En este sentido, consideramos que la obra de Pere Portabella en el período entre 1967 y 1976 es un reflejo de algunas de las cuestiones planteadas. Su cine pone en duda la separación entre ficción, documental y la forma vanguardista. Portabella articula una propuesta cinematográfica que se enmarca en el "cine de la modernidad", lo que le permite construir una forma que está más allá de los géneros cinematográficos; los géneros, formatos estéticos y narrativos que estructuraron la praxis cinematográfica durante el Modo de Representación Institucional, son cuestionados por los cineastas modernos.

La cinematografía de Pere Portabella, hecha desde la clandestinidad política y la "extraterritorialidad" artística (Zunzunegui, 2001), elabora un corpus audiovisual que se caracteriza por su voluntad de transgresión formal imbricada con una fuerte politización tanto temática como estética. De alguna forma, en el cine de Portabella la transgresión formal es creadora de un significante político, subvirtiendo los códigos, los géneros y la manera institucional de articular el lenguaje cinematográfico. Portabella articula sus filmes de tal manera que se transgrede el espacio-tiempo diegético institucional, prescindiendo, en sus propuestas no narrativas, de la relación causa-efecto en torno a la cual se basa la dramaturgia clásica.

Muchas de estas cuestiones referidas al lenguaje cinematográfico y a su subversión formal con voluntad política quedan reflejadas en el filme *Informe general* (1976). El filme aúna la forma documental, la ficcional, una posición artística vanguardista y un posicionamiento político explícito, tratando de articular un estado de la cuestión cinematográfico sobre el complejo periodo histórico de la Transición

española. En definitiva, Portabella realiza un filme necesario para una época de cambio, el cual, por razones que deberían estudiarse desde una perspectiva politológica antes que cinematográfica, parece resultar enormemente incómodo –a la par que interesante– analizado desde la actualidad.

Bibliografía

Barthes, Roland (s. f.). *La muerte del autor*. Recuperado de <http://www.enriquevilamatas.com/textos/textbarthes.html> (29/06/2017).

Bazin, André (2012). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.

Bordwell, David; Staiger, Janet y Thompson, Kristin (1997). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós.

Burch, Noël (2008). *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*. Madrid: Cátedra.

Duran, Jaume (2013). El tragaluz de lo finito, en Mercader, Antoni & Suárez, Rafael (eds.). *Puntos de encuentro en la iconosfera: interacciones en el audiovisual* (pp. 59-72). Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

Fanés, Fèlix (2008). *Pere Portabella: avantguarda, cinema, política*. Barcelona: Filmoteca de Catalunya y Editorial Pòrtic.

— (2010). Portabella, Brossa, Santos; un Triangle Irregular. *Hispanic review*, 4, 469- 490 [DOI: https://doi.org/10.1353/hir.2010.0008].

Font, Domènec (2002). *Paisajes de la modernidad (Cine europeo, 1960-1980)*. Barcelona: Paidós.

García Ferrer, Josep Maria y Rom, Martí (2001). Pere Portabella, entrevista con J. M. García Ferrer y Martí Rom (1973), en Expósito, Marcelo (coords.). *Historias sin argumentos: el cine de Pere Portabella* (pp. 148-191). Valencia: Ediciones de la Mirada y Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).

Portabella, Pere (2013). *Pere Portabella (Obra completa)* [Película]. Barcelona: Intermedio y Films 59.

Quintà, Alfons (02-11-1976). "Película 'sin precedentes' de Pedro Portabella". El País.

Quintana, Àngel (1996). *El Projecte didàctic de Roberto Rossellini*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

Torelló, Josep, y Duran, Jaume (2017). La música y la subversión del espacio-tiempo diegético: análisis de la obra de Pere Portabella (1967-1976). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 24, 185-199.

Truffaut, François (1974). *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza.

Zunzunegui, Santos (2001). Portabella extraterritorial, en Expósito, Marcelo (coords.). *Historias sin argumentos: el cine de Pere Portabella* (pp. 29-41). Valencia: Ediciones de la Mirada y Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).

Autor

Josep Torelló Oliver es doctor en Comunicación Audiovisual por la Universitat de Barcelona, y licenciado en Comunicación Audiovisual. Es profesor de Narrativa Audiovisual en el Centro de la Imagen y la Tecnología Multimedia de la Universitat Politècnica de Catalunya. Ha publicado el libro *La música en las maneras de representación cinematográfica* (2015). Es también compositor y guitarrista.

Jaume Duran Castells es doctor en Comunicación Audiovisual por la Universitat de Barcelona, y licenciado en Filología y en Lingüística, y DEA en Historia del Arte. Es profesor de la Universitat de Barcelona, y colabora con Enginyeria i Arquitectura La Salle Universitat Ramon Llull y con la Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya (ESCAC). Ha impartido cursos, seminarios y conferencias nacionales e internacionales y ha publicado diversas obras. Es miembro de la junta directiva de la Societat Catalana de Comunicació.

La producción del videoclip y la narrativa de nuevos lenguajes. Aproximación a las influencias comunicacionales y artísticas en la obra de Floria Sigismondi

ANDREA SALOMÉ MORALES GALÁRRAGA
ANDRÉS ALFREDO LUNA MONTALVO

La producción del videoclip y la narrativa de nuevos lenguajes. Aproximación a las influencias comunicacionales y artísticas en la obra de Floria Sigismondi

El presente trabajo realiza un acercamiento a la lectura de las representaciones visuales del cuerpo presentes en los trabajos realizados por la directora Floria Sigismondi. A través del análisis de productos audiovisuales de diversos artistas, agrupaciones y géneros musicales, se evidencia la influencia y la intertextualidad de ciertos elementos artísticos del vanguardismo y del cine, presentes en el manejo, montaje, diseño y composición de escenarios, personajes y narrativas de sus videoclips. Iconos musicales como David Bowie o Marilyn Manson han logrado generar un campo de interpretaciones que deconstruyen realidades convencionales, pero no solo en la composición musical de sus obras, sino en el diseño de un trabajo audiovisual en el que Sigismondi ausculta en los imaginarios de los públicos receptores, que pueden rebasar los acuerdos sociales para redefinir al cuerpo y los ambientes. En el trabajo de la directora artística, hemos encontrado una serie de influencias atadas a los clásicos del cine, a quienes no solo reinventa en nuevas exhibiciones de corte musical, como es el caso de Luis Buñuel, sino que también rinde homenaje a esas piezas que están impregnadas en la memoria de sus públicos. Ciertamente, el videoclip constituye una de las prácticas comunicacionales más experimentales del discurso audiovisual contemporáneo, lo que permite a los realizadores explorar diversos y subjetivos modos de expresar y crear la realidad. En estas líneas se encontrará el análisis de productos y se intentará resaltar el trabajo una directora que ha marcado un hito en la influencia de la gráfica musical, contando historias con un propio lenguaje e inaugurando estéticas que rozan lo bizarro y lo perturbador.

Palabras clave: representaciones visuales; cuerpo; videoclip; intertextualidad; narrativa; onirismo.

> The videoclip production and new narrative languages. Approximation to the communicational and artistic influences in the work of Floria Sigismondi

This scientific article makes an approach to the visual representations of the human body inside in the work realized by the director Floria Sigismondi. Through the analysis of audiovisual products of various artists, groups and musical genres, the influence and the intertextuality of certain artistic elements of avant-garde and cinema, present in the management, assembly, design and composition of scenarios, characters and narratives of their videoclips. Musical icons like David Bowie or Marilyn Manson, have generated a field of interpretations that deconstruct conventional realities, but not only in the musical composition of his works, but in the design of an audiovisual work in which Sigismondi auscultate in the imaginary of audiences, that can overtake the social agreements to redefine the human body and the environments. In the artistic director works, we have found many influences from the cinema classics, which she not only reinvents in new exhibitions of music videos, like the case of Luis Buñuel, but also pays homage to those pieces that are impregnated in the memory of her audiences. Certainly the video clip is one of the most experimental communication areas of contemporary audiovisual discourse, which allows directors to explore various and subjective expressions and reality creations. These paragraphs analyse a series of products, and highlight the work from a director who has marked a milestone and influence of the musical graphic, telling stories with her own language and inaugurating aesthetics that touch the bizarre and disturbing.

Key Words: Visual Representations; Human Body; videoclip; Artistic Influences; Intertextuality; Narrative; Oneirism.

Introducción

La construcción de sentidos, a través del videoclip, constituye para cada individuo una producción infinita de significados; el videoclip permite a su creador plasmar su propia subjetividad cotidiana; no existe ningún tipo de reglamento, normativa o ley que censure o limite su creatividad (Londoño, 2017).

Sedeño, de la Universidad de Málaga, explica que, como parte de las industrias culturales, en el caso del videoclip "las industrias implicadas son la discográfica, la de producción audiovisual y la televisiva, que conforman el producto en todas sus fases de producción, realización y distribución" (2006: 50).

El propósito de este estudio es comprender el videoclip, desde la perspectiva de una artista que ha marcado hitos en la generación de significantes a través de sus producciones. Floria Sigismondi presenta una obra que logra desconectar las secuencias, imprime un estilo donde los anacronismos constituyen una forma de aberrar las estructuras del poder. Sigismondi se inserta en un universo creado por las relaciones públicas, el marketing y la publicidad, para incorporar la génesis de un nuevo lenguaje, propio y adoptado por influenciadores contemporáneos desde su plataforma musical (Corbella, 2011).

Notoriamente, en el videoclip las historias no tienen una estructura estable; su formato le permite viajar en el tiempo sin que afecte a su sentido de la narración. Al igual que en el cine y el teatro, se requiere de una actuación y *performance* cuyos cuerpos funcionen como portadores de mensajes, a través de los que el espectador pueda sentirse reflejado y representado (Owen y Colbs, 2016).

El videoclip ha dejado de ser un producto televisivo para encontrar un espacio en internet, donde las posibilidades de la web 2.0 han dado lugar a una audiencia creativa que ha desarrollado nuevas tipologías (*Lip dub*, *mash-up*, *literal video*, etc.), y ha transformado el modelo de autoría y las dinámicas tradicionales en las industrias culturales (Viñuela, 2013).

Durante el presente artículo se encontrará un análisis en el que, a través de la captura de diferentes secuencias, se podrá comprender mejor el trabajo de la directora y fotógrafa ítalo-canadiense, además de las fuentes de las que se ha nutrido su propuesta.

Método

Existen diversas posibilidades en cuanto el análisis de las estructuras fílmicas en el seno del videoclip; para ello, en el presente trabajo se empleó un método de narratología audiovisual que tuvo en cuenta las dos partes en las que se estructura la narración: historia y discurso. Sin embargo ninguna muestra un análisis en profundidad de los contenidos intertextuales, y de ahí la importancia del presente estudio. La metodología empleada en el presente trabajo fue cualitativa, centrada en el análisis del contenido de los videoclips, en cuanto a las variables: forma y fondo; tiempo diacrónico o sincrónico; integralidad del esquema corporal, fragmentación, realismo u onirismo en el escenario y adjudicación de significado.

El proceso se inició con el acopio de información y elección de textos que permitieran observar los conceptos y categorías necesarias para sustentar el presente estudio. Posteriormente se empleó la técnica de la observación estructurada, plano a plano y por escenarios, con la cual se han realizado una valoración minuciosa y detallada de los videoclips. Tras la obtención de elementos suficientes se continuó con el análisis comparativo, que requiere la lectura intertextual y narrativa de los productos audiovisuales y los films con los que se genera una suerte de diálogo a través de las imágenes.

Reflexión sobre las construcciones narrativas del videoclip

El videoclip nace en los años sesenta, bajo una mirada occidental de la producción musical y de todo aquello que pudiera comercializarse; es parte de ese impulso industrial que dio pie a las manifestaciones artísticas más influyentes que aún permanecen vigentes (Viñuela, 2013).

Se puede decir que ha sido producido por la publicidad, como una de las propuestas mediáticas con el fin de conformar un lenguaje universal, entendido, cantado, escuchado, visto y relacionado en el entorno (Vega, 2004). El videoclip está compuesto básicamente de imagen visual y audición, lo que actualiza esa prevalencia arquetípica de lo imaginario visual. Según Vega (2004), "este producto mediático cifró desde sus inicios su éxito en el despliegue de lo imaginario visual colectivo del cuerpo".

El videoclip puede ser entonces catalogado como un «nuevo narrador»; al mantener un estilo artesanal de contar historias a través de imágenes y al compás de la música, es el productor quien se posiciona como narrador. Como manifiesta Benjamin, "el narrador toma lo que narra de la experiencia; la suya propia o la trasmitida, la toma a su vez en experiencias de aquellos que escuchan su historia" (Benjamin, 2008: 4).

Más que un producto televisivo que da soporte a temas musicales, el videoclip es actualmente el producto más consumido por todas las edades. Está llamado a ser un vehículo que produce y amplifica los valores y nociones estéticas de cada sociedad. Su consumo, sin duda, trae aparejadas modificaciones del imaginario de las generaciones más jóvenes, aún en formación, e incluso a las no tanto, quienes también beben de sus fuentes y expanden su conocimiento sobre diferentes mundos e ideales estéticos, morales y sociales (Illescas, 2015).

Por esta razón, la forma de narrar del videoclip se denominaría *short story*, la cual se caracteriza por una narración experiencial corta, con saltos en el tiempo, lo que la diferenciaría de la narrativa del cine o la novela. El sentido del tiempo se vuelve vertiginoso, fragmentario, discontinuo y movedizo (Benjamin, 2008).

El estilo narrativo de Floria Sigismondi logra conectar al espectador con la historia proyectada de manera discontinua, con saltos de tiempo estrepitosos en donde, además, se puede percibir su postura crítica sobre el poder de la política y las normativas sociales establecidas.

Un ejemplo de ello es claramente evidenciado en el videoclip de Marilyn Manson *The Beautiful People*, producción audiovisual que la catapultaría en el ámbito musical. Muestra una combinación entre lo bizarro, erótico y sexual, con lo normativo, político, religioso, cultural y social, en cuya narrativa se enmarca una crítica constante a los regímenes fascistas, además de un rechazo a los estereotipos colectivos y al concepto de belleza.

Ciertos fragmentos de la letra de la canción como: *"The weak ones are there to justify the strong"*[1], muestran el poder dominante y esclavizador del sistema político totalitario. Sigismondi utiliza como escenario un laboratorio de experimentación y tortura como metáfora para representar lo que manifiesta Gentile (2002): "el sistema político totalitario fascista funciona pues como un laboratorio donde se experimenta una revolución antropológica para la creación de un nuevo tipo de ser humano". La-

1 «Los débiles están ahí para justificar a los fuertes», traducción propia de la letra de la canción *The Beautiful People, Marilyn Manson* (Álbum Antichrist Superstar, 1996-1997).

boratorio que muestra, además, un tratamiento corporal de tortura, de transformación, perfeccionamiento y adoctrinamiento. Todo tiene un sentido y una funcionalidad en el trabajo de la directora. Por ejemplo, el uso de primeros planos, a través de microfragmentos, conduce al detalle, brindando la posibilidad de ver más allá de lo convencional; significa una ruptura de la totalidad, para centrarnos en las imágenes de manera minuciosa. Elementos que componen un estilo narrativo no solo de protesta, sino también de miedos e imaginaciones, sustentados en sucesos históricos y cotidianos de la colectividad (Rojas, 2014).

Producción de sentido: representaciones visuales del cuerpo

De acuerdo con Zavala,

> *la intertextualidad es la característica principal de la cultura contemporánea. Si todo producto cultural (un concierto, una mirada, una película, una novela, un acto amoroso, una conversación telefónica) puede ser considerado un texto, es decir, literalmente, como un tejido de elementos significativos que están relacionados entre sí, entonces todo producto cultural puede ser estudiado en términos de esas redes. Las reglas que determinan la naturaleza de este tejido son lo que llamamos intertextualidad* (Zavala, 2007: 27-28).

Debido al formato híbrido, característico del videoclip, el análisis e interpretación de los complejos fenómenos semióticos presentes en el trabajo de Sigismondi constituyen una tarea difícil de lograr. Sin embargo, al retroceder hacia sus raíces, es interesante abordarlo desde la construcción de su propio lenguaje, a través del cual se puede leer e interpretar, ya sea por su estructura básica musical, rítmica, armónica o melódica; y por su estructura visual, cuya lectura radica en una comprensión vigorosamente estética (Butler, 2002; Bauman, 2002).

Considerando la conformación estructural audiovisual del videoclip, la respuesta y representación mental que se produce al fragmentar lo visual con lo auditivo, no sería la misma. La formación de significados, lo que conocemos como mapas mentales en este tipo de producciones, requiere de la conjugación de ambos.

La producción de sentido de los conceptos en nuestra mente mediante el lenguaje: es el vínculo entre los conceptos y el lenguaje el que nos capacita para referirnos sea al mundo «real» de los objetos, gente o evento, o aun a los mundos imaginarios de los objetos, gente y eventos ficticios (Hall, 2010: 13).

En esta sintonía de mensajes, conceptos, signos y significados, como si se tratara de un espejo, el cuerpo proyecta las representaciones del entorno social en el que se ha formado (Hall, 2010). El autor precisa que no son los objetos, cosas o palabras, "somos nosotros los que fijamos el sentido de manera tan firme que, después de cierto tiempo, parece ser una cosa natural e inevitable" (Hall, 2010). Tan inevitable como el caso del teatro o el cine, en donde se requiere de la presentación casi constante de personajes que actúen, se sumerjan en el papel; y, aunque el guion sea siempre el mismo, es el actor quien marcará su propia diferencia, en relación a la referencia que este tenga, por lo que el personaje nunca será exactamente igual al otro. "Ningún suceso puede copiar exactamente otro suceso" (Schechner, 2012: 61).

Notoriamente, en el videoclip las historias no tienen una estructura estable, su formato le permite viajar en el tiempo sin que afecte a su sentido de la narración. Al igual que en el cine y el teatro, se requiere de una actuación y *performance* cuyos cuerpos funcionen como portadores de mensajes, a través de los que el espectador pueda sentirse reflejado y representado.

Sigismondi emplea elementos como: cuerpos mutantes, monstruosos y abyectos –naturalmente anómalos– habitando en mundos fantásticos, con los cuales el espectador queda extrañamente fascinado, al mostrar a los «otros» y mostrar su marginación dentro de los escenarios oscuros y subterráneos. Formas informes, que representan una amenaza en el mantenimiento del orden social simbólico.

Esta categorización se ve ejemplificada en los personajes del videoclip del enigmático David Bowie, denominado *Little Wonder* en donde, además de recordar en ciertas escenas la caracterización de Ziggy Stardust, esta vez se muestra como un personaje distinto a Bowie. Sigismondi apuesta por la aparición de seres indescifrables, dentro de una cueva y viajando por el subterráneo, para mostrar ese lado oculto, inhumano y abyecto de lo que se presume es nuestro propio ser (Rojas, 2014).

Lectura intertextual

El trabajo realizado por Floria Sigismondi, nacida en Italia y naturalizada canadiense, se ha destacado desde sus inicios por la incorporación de seres y elementos oníricos, habitantes de inframundos (Rojas, 2014). Mundos fantásticos que han sido inspirados en las vanguardias artísticas como el surrealismo o el dadaísmo, con ciertos elementos del expresionismo alemán. Permiten reconocer el uso inhibido de pensamientos, sueños y temores propios de la directora (Ovejero, 2000). Asimismo, se evidencia una combinación de objetos de uso cotidiano, y una cierta deformación de la realidad, en sus ambientaciones y escenografías, lo que genera una sensación pesadillesca, en tributo a los escenarios creados por Edgar Allan Poe, uno de los grandes referentes para séptimo arte, más tarde replicados por Tim Burton, Terry Gilliam o los hermanos Quay (Rincón, 2006).

Y es que lo que se conoce como «original» no existe; no se puede crear algo totalmente nuevo sin que este tenga relación con algo ya existente. Tal como se ha señalado anteriormente, existirá siempre una semejanza puesto que "la representación no se define por imitación" (Zunzunegui, 2003: 57), sino más bien por aprendizaje o referencia, aunque esto no quiera decir que se trate de una copia o plagio. Además de a las vanguardias, en el trabajo de Sigismondi, resulta evidente su cercanía al estilo de Cindy Sherman, por su uso de la fotografía y sus composiciones visuales de tipo artístico (Palleiro, 2008). Sherman se ha destacado en este campo mediante su experiencia y exploración en la cultura estadounidense sujeta a estereotipos, además de señalar la brecha existente entre la imagen producida por el mundo del espectáculo y la realidad (Zunzunegui, 2003). Figuras como Luis Buñuel –a su vez haciendo referencia a Salvador Dalí– señalan el uso de elementos icónico-simbólicos como el del ojo mutilado o fragmentado, presente en la mayoría de los videoclips de Sigismondi, como parte de su conexión con el surrealismo. Mediante el sacrificio físico del ojo permite se abre a las imágenes dejando de lado una visión convencional (exterior y habitual), necesaria para dar lugar a una creación original, a una nueva visión (la del interior o invisible). De este modo las referencias a los ojos mutilados, el sacrificio de estos e incluso la ceguera se pueden entender como el primer paso hacia el surgimiento de la visión interior (Rodagut, 2014).

De arriba a abajo: *Marilyn Manson: The Beautiful People* [videoclip] (Floria Sigismondi, 1996); *Amon Tobin: 4 Ton Mantis* [videoclip] (Floria Sigismondi, 2000); *David Bowie: Little Wonder* [videoclip] (Floria Sigismondi, 1997); *The White Stripes: Blue Orchid* [videoclip] (Floria Sigismondi, 2005); *Un chien andalou* (*Un perro andaluz*, Luis Buñuel, 1929)

Como se puede observar, estas imágenes evocan el cortometraje *Un chien andalou* (*Un perro andaluz*, 1929) producido, escrito y dirigido por Luis Buñuel. Imágenes que conversan y se entrelazan. Otra de las películas en las que el ojo es utilizado como elemento simbólico es *Spellbound* (*Recuerda*), dirigida por Alfred Hitchcock en 1945, donde además de las imágenes, el relato atestigua la inclinación de su director hacia los sueños, a través de la interpretación de Gregory Peck como el doctor Edwards. Precisamente, el propio Edwards –en el transcurso de una sesión de psicoanálisis con uno de sus pacientes, quien se encuentra inquieto por descifrar el significado de sus sueños– afirmará a propósito de lo onírico que "los sueños nos dicen lo que estamos intentando ocultar, pero lo dicen todo mezclado, como piezas de un rompecabezas sin armar".

Continuando con esta lectura intertextual y la influencia del surrealismo, Sigismondi realiza un cambio significativo del pensamiento limitado en relación al cuerpo, sobre el cual esta vanguardia mostraba que la corporalidad masculina y femenina estaban marcadas y delimitadas a propósito; en el caso de la mujer se le ha otorgado el papel de musa, como instrumento de revelación de los deseos masculinos en sus desnudeces; mientras que en el caso de los hombres prevalecía la fortaleza, el uso de corbatas que representaban su calidad intelectual de pensador y su dominio (Pedraza, 1998). La directora, ceñida a este movimiento, decide emplear el cuerpo del hombre y la mujer en diversas funciones, formas y actividades (Morales, 2015).

La vinculación dadaísta y surrealista de los trabajos de la directora puede ser leída desde la utilización de marionetas: un ejemplo de ello es el videoclip de Bowie *Little Wonder*, que claramente guarda relación con los trabajos de animación de Jiří Trnka, ilustrador, escenógrafo y director de películas de animación checo, quien utilizaba a marionetas y dibujos en celuloide, con un cierto tono experimental, muy cercano al surrealismo. Su estilo se basaba no en

***Spellbound* (*Recuerda*, Alfred Hitchcock, 1945)**

A la izquierda, tres fotogramas de *Entr'acte* (*Entreacto*, René Clair, 1924). A la derecha, tres imágenes de *David Bowie: Little Wonder* [videoclip] (Floria Sigismondi, 1997)

el cambio de la fisonomía de los rostros de las marionetas, sino en el encuadre de planos y luces (Centro Checo, 2013).

Hay también concomitancias con el cortometraje *Entr'acte* (*Entreacto*, René Clair, 1924), una composición fílmica en la que la narración convencional no tiene cabida; las escenas se van sucediendo de manera vertiginosa sin relación aparente, lo que para algunos representa el corto tiempo con el que contamos y que llamamos vida.

La secuencia de imágenes permite observar la relación existente entre ellas, además del uso de *stop motion* como recurso de animación, otorgando movimiento y sentido a los muñecos (Purves, 2011). En esta misma línea está Jan Švankmajer, quien a través de este recurso genera atmosferas fantásticas, en donde los humanos interactúan con figuras de arcilla y esqueletos de animales, entre otros objetos (*Diario La Izquierda*, 2015).

Más allá de simples indumentarias, estos elementos son portadores o medios de articulación de mensajes inmersos incluso en las imágenes de paso. En el videoclip *Blue Orchid* del dúo White Stripes, se puede observar un caballo blanco dentro de una habitación, imagen que dialoga con una de las escenas de *Un perro Andaluz*, en la que un burro yace muerto sobre un piano. La presencia de insectos como polillas o gusanos son parte del discurso animalístico, o arte de la representación con animales, lo que confiere al surrealismo una llave de paso para adentrarse en el mundo de lo maravilloso, enlazando la naturaleza con el hombre, a través de la construcción de nuevos seres.

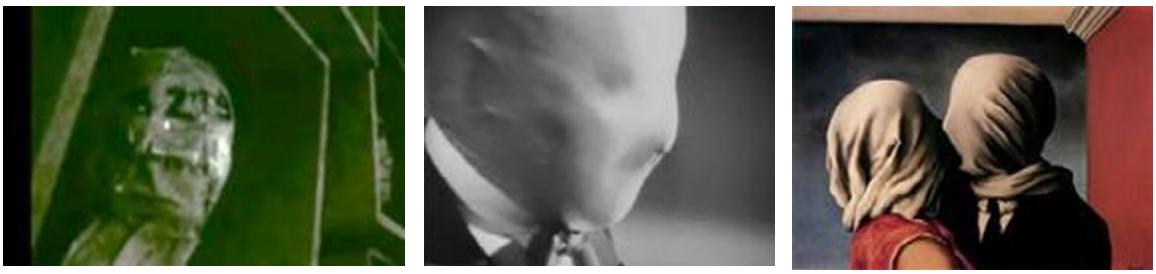
A la izquierda y el centro, *Un chien andalou* (*Un perro andaluz*, Luis Buñuel, 1929). A la derecha, *Amon Tobin: 4 Ton Mantis* [videoclip] (Floria Sigismondi, 2000)

Seres teriomorfos (mitad hombres, mitad animales), que conjugan sus habilidades y limitaciones, presentadas en los videoclips, como si las fronteras entre el cuerpo y el mundo estuvieran trazadas de manera distinta de las imágenes clásicas y naturalistas. Estos cuerpos, que rebasan sus propios límites, activan la formación de otro. Un segundo cuerpo cuya exageración supone una experiencia de hiperbolización donde las partes –brazos, piernas y cabeza– pueden también separarse del cuerpo y alcanzan una cierta independencia. "En el nuevo canon corporal, el rol predominante pertenece a las partes individuales del cuerpo, que asumen funciones caracterológicas y expresivas: cabeza, rostro, ojos, labios, sistema muscular, situación individual que ocupa el cuerpo en el mundo exterior" (Bajtín, 2003: 265).

Esta representación visual de desprendimiento y desmembramiento del cuerpo naturalizado se efectúa paralelamente hacia lo social; y constituye una constante en la mayoría de los trabajos de Sigismondi (Bajtín, 2003). Como una especie de invitación a despojarse de las ataduras y rasgos socialmente establecidos. Sin embargo, esa fusión o metamorfosis teriomorfa no es nueva; ya se observa en la pintura *Collective Invention*, de 1934, de René Magritte, en la que se muestra a una mujer desnuda con el torso de pez, haciendo referencia a la relación del hombre con la naturaleza.

Arriba y en el centro, *David Bowie: Little Wonder* [videoclip] (Floria Sigismondi, 1997). Abajo, *Collective Invention* (René Magritte, 1934)

Conviene señalar el diálogo entre Magritte con *The Beautiful People* y la película *Recuerda*, antes mencionada. El hilo conductor que lleva al análisis de estas confluencias sigue siendo el surrealismo, que logró una suerte de alianza entre las artes pictóricas y de la danza, entre otras, en aras a un significado mimético hiperbolizado, que se extiende hasta las artes visuales y el videoclip, enlazadas esta vez por la presencia de rostros cubiertos, cuyas identidades permanecen ocultas tras telares húmedos que impiden el contacto de los sentidos con el mundo. Quedan ejemplificadas en las siguientes figuras: el citado cuadro de Magritte, en algunos casos, se asocia al amor secreto: amantes que se gustan sin verse, se besan sin tocarse y su condición de clandestinos los hace esconderse de los otros. Por otro lado, también se asocia con la experiencia del pintor cuando era niño, y en relación al suicidio de su madre. Por su parte, en *Recuerda* la imagen corresponde a un personaje que aparece en el sueño del protagonista, que figura como dueño de una casa de juego y permanece junto a quienes juegan una partida de póker. Finalmente *The Beautiful People* emplea ros-



De izquierda a derecha, *Marilyn Manson: The Beautiful People* [videoclip] (Floria Sigismondi, 1996), *Spellbound* (*Recuerda*, Alfred Hitchcock, 1945) y *Los amantes* (René Magritte, 1928)

tros cubiertos y numerados, como parte de la codificación realizada con los cuerpos de experimentación del laboratorio.

Los videoclips analizados muestran que el trabajo de Floria Sigismondi está cargado de recursos y elementos estéticos que hacen que las escenas impresionen al espectador, con localizaciones interiores cargadas de dispositivos que aumentan aumentar la sensación de situaciones extrañas y poco comunes. Entre los recursos destacables está el uso de planos generales y primeros planos, que permiten distinguir todos los elementos del cuerpo de sus personajes oníricos, así como también las situaciones en los que se desenvuelven; los movimientos de cámara y los colores varían a lo largo del videoclip, siempre buscando la angulación y el riesgo de los encuadres, que son en su mayoría inverosímiles (Deleuze, 1987).

Muchos de los efectos son creados en posproducción con distintas técnicas, que van desde el *stop motion* en *holandeos* –referido al plano holandés– donde la cámara es movida de forma inusual con un viraje en caída, animaciones en Illustrator y Photoshop, lo que da como resultado un trabajo a medio camino entre lo surrealista, lo onírico, el expresionismo alemán y el dadaísmo (Calabrese, 2008; Emiliozzi, 2003).

El estilo de Floria Sigismondi podría decirse que es una especie de contenedor, en el cual están presentes las riquezas visuales y culturales de la pintura, el cine, la fotografía, además de las posturas sociales en torno al poder que se ejerce sobre el cuerpo, y que rompen la noción clásica de la totalidad y la belleza de las formas socio-cultural y políticamente establecidas.

A través de recursos como el *collage*, la pantalla partida, la simultaneidad, la fragmentación de planos, las superposiciones, los montajes, las imágenes computarizadas y la presencia de seres oníricos; el videoclip enaltece lo dinámico, lo imprevisible y lo indecible a una escala elevada en la lectura e interpretación de su contenido, el mismo que abarca una multiplicidad de significados, que en la posmodernidad se comunica con la globalidad (Tarín, 2016). La escenificación de cuerpos abyectos despierta la contemplación del público a través de la iconografía y las formas (Morales, 2015); es en el cuerpo en donde se instauran prácticas sociales, historias y significados (Tarín, 2016).

Algunas conclusiones

Finalmente, a lo largo de estas líneas, se pone de de manifiesto que, a pesar de que el videoclip fue creado con un propósito comercial por la industria discográfica, las distintas fuentes de inspiración le han permitido superarse y generar un sentido comunicacional en sí mismo. Las influencias recibidas

por el arte, la estética y el cine enfocado en diferentes vanguardias, lo han situado en un nivel superior. Razón que explica su consumo por parte del público, y la apropiación de su contenido, muchas veces de manera involuntaria, en el que proyectan sus propios miedos y abyecciones. Gracias al manejo experimental de los elementos de aceleración del tiempo, la composición de imágenes y las figuras iconográficas, se genera un cierto deleite en el espectador. Es aquí donde se puede detectar el propósito comunicativo de este producto mediático.

Las influencias artísticas del estilo de Sigismondi, conjugadas con la utilización de lo onírico, le han permitido obtener resultados fabulosos y extravagantes que no solo remiten a una experiencia estética, sino que además invitan al espectador a construir sentidos y significados. Así, se ha posicionado a nivel mundial como una de las directoras más creativas y singulares de la industria musical y cinematográfica, que ha generado una nueva forma de presentar a los artistas y sus temas musicales, dejando en un segundo plano el objetivo comercial inicial del videoclip. Y, enfatizando sus características, lenguajes propios y abanicos de posibilidades creativas, su estilo cuestiona el modo en que somos producidos mediáticamente en las sociedades.

Es así como Sigismondi prepara escenarios metafóricos en los cuales encontramos cuerpos que hablan, cuerpos irreverentes, cuerpos digitales (audiovisuales), cuerpos monstruosos y abyectos que debilitan las relaciones de poder antes establecidas en los cuerpos políticos, representados en cuerpos asexuados, indescifrables e indecibles (Morales, 2015). Se puede decir, incluso, que los escenarios y paisajes de Sigismondi están vivos; son orgánicos, tienen movimiento, reflejando una naturaleza alterada, tecnificada y contaminada.

Esta unión entre cuerpo y máquina, además de cuerpos híbridos, son una constante en el trabajo de la directora, siendo uno de los rasgos más interesantes, puesto que en la posmodernidad la descomposición de fronteras entre el hombre y la tecnología electrónica son temas centrales de la cibercultura. Resulta aquí reconocible la influencia de H. R. Giger, artista clásico multidisciplinar reconocido fundamentalmente por su aportación a la película *Alien* (*Alien, el octavo pasajero*, Ridley Scott, 1979), donde, mediante el diseño y creación del monstruo biomecánico, se posicionaría como uno de los grandes de la ciencia ficción y otras artes.

Si bien es cierto que la contemporaneidad nos tiene habituados a convivir con imágenes aterradoras a través de las producciones cinematográficas, en su mayoría el objetivo se limita únicamente a asustar e inquietar.; mientras que en el videoclip, además de cumplir con su propósito originario comercial, se cuenta con las herramientas necesarias para involucrar pasionalmente al espectador, invitándole a pensar las imágenes y a construir significados complejos e incitantes, y generando más que temor e inquietud, experiencias bizarras, entre lo extraño y repulsivo; entre lo fascinante y perturbador.

La articulación, que se viene experimentando entre numerosas formas narrativas y textuales; las oportunidades tecnologías para registrar la memoria y las novedosas formas de invitar a la construcción de historias colectivas, permite estructurar un cuadro propicio de convergencia de medios y transmedia: "fenómeno que es al mismo tiempo narrativo, tecnológico y sociocultural", resultante de la pujanza de la industria del entretenimiento y la emergencia de una cultura más creativa y participativa (Vásquez, Salinas, & Montoya, 2013).

Lo cierto es que nadie puede quedar indiferente ante sus obras; el impacto visual que generan los videoclips de Floria Sigismondi va de lo secreto, escondido y privado, a lo público y visible. La singu-

laridad de las imágenes y el uso inusual de los recursos se presentan como un espejo de nuestra sociedad. El cuerpo, el sexo, la religión, la política, el monstruo y la naturaleza funcionan como elementos de discurso bajo un manto surrealista que nos muestra aquello que nos negamos ver.

Este breve recorrido por el trabajo de Floria Sigismondi en la dirección de los videoclips de artistas como David Bowie, Marilyn Manson y Amon Tobin, nos ha permitido introducirnos en una pequeña muestra de la genialidad y el manejo de recursos propios e influenciados. La directora ha logrado establecer su propia firma, en la que el cuerpo aparece como un cruce o encuentro ente lo individual y lo social, entre el código y el mensaje, como determinante de la producción de sentidos y de percepción del mundo. El videoclip se concibe como un lugar abierto de expresión; reflejo y significación personal y colectiva, que desmitifica la retórica televisiva, en temporalidad y formato, transformando los modos de inscribir la memoria popular.

Otra perspectiva del trabajo apunta a la experiencia que ha ido ganando el público a partir del consumo de este y otros variados productos que se encuentran en el mercado; su conformidad o disconformidad, la aceptación o no que deriva de la contrastación, van cambiando el producto que se ofrece. Así han logrado diversificar sus costumbres de uso y adjudicación de los medios y las tecnologías. Este cambio cultural ha devenido en la enunciación de novedosos conceptos, como el *narrowcasting* versus el *broadcasting*, las estructuras narrativas expandidas, colaborativas y rizomáticas, y la transformación de audiencias en usuarios; que encuentran en la aproximación de las tecnologías y la discordancia de narrativas, los instrumentos convenientes para convertirse en "prosumidores" (Campalans, 2014).

Sin duda, talentoso, único, molesto e irreverente, el estilo Sigismondi ha creado una "pesadilla industrial" con valores estéticos innegables, seguido por numerosos autores, y un innovador derroche de recursos narrativos que merecen varias miradas a fin de adentrarse en su mundo altamente simbólico.

Bibliografía

Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, el contexto de François Rabelais.* Madrid: Alianza editorial.

Bauman, Z. (2002). *Modernidad Líquida*. Buenos Aires: Editorial Fondo de Cultura Económica Argentina.

Benjamin, W. (2008). *El Narrador, traducción, notas e índices de Pablo Oyarzún R*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.

Calabrese, O. (2008). *La era Neobarroca*. (cuarta ed.). Madrid: Cátedra.

Campalans, C. (31 de octubre de 2014). *¿Narrativas convergentes?*, <https://carolinacampalans.com/2014/10/31/narrativas-y-narratologia/>.

Centro Checo. (4 de abril de 2013). *La Fundación Bilbao Arte repasa la obra de Jiří Trnka*,<http://madrid.czechcentres.cz/programa/event-details/ciclo-trnka-biblao/> (6/07/ 2017).

Chion, M. (1996). La audiovisión: Televisión, clip y video, en la Ferla, J. *El medio es el diseño*. Buenos Aires: CBC Universidad de Buenos Aires.

Corbella, E. D. (2011). *Estética de los videoclips dirigidos por Floria Sigismondi*. (U. d. Palermo, Editor), <http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=388> (5/07/2017).

Deleuze, G. (1987). *La Imagen tiempo, estudios sobre cine*. Barcelona: Paidós.

Emiliozzi, I. (2003). *La aventura textual de la Lengua a los nuevos lenguajes*. Argentina: La Crujía.

Gentile, E. (2002). *Fascismo. Storia e interpretazione*. Goodreads.

Hall, S. (2010). *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana Instituto de Estudios Peruanos Universidad Andina Simón Bolívar ed.). (E. R. Editores, Ed.) Quito, Ecuador: Envión.

Illescas, J. E. (2015). La dictadura del videoclip. Industria musical y sueños prefabricados. *El Viejo Topo*. (20/01/2015).

Jan Svankmajer y su decálogo. *Diario La Izquierda*, <http://www.laizquierdadiario.com/Jan-Svankmajer-y-su-decalogo> (4/07/2017).

Londoño, C. (2017). Producción del video musical narrativo y descriptivo-narrativo: desde MTV hasta YouTube. *Razón y Palabra, 21*, 783-794. <ttp://www.redalyc.org/pdf/1995/199551160040.pdf>.

Morales, A. (2015). *Representación de la abyección y lo monstruoso, en los videoclips de Floria Sigismondi*. Quito: Universidad Andina Simón Bolivar.

Ovejero, G. (2000). *Discursos silenciados de la frontera. Escenografías del cuerpo*. Madrid: Sociedad General de Autores.

Owen, T., & colbs. (2016). Periodismo de realidad virtual. *Tow Center For Digital Journalism*, <http://elfuturodelperiodismo.udp.cl/periodismo-de-realidad-virtual/>.

Oyarzun, P. (2008). Introducción, en *El narrador* (pp. 7-56). Santiago: Metales Pesados.

Palleiro, M. I. (2008). La dimensión de lo ideológico en la teoría de Eliseo Verón, en *De la teoría de los signos a las prácticas comunicativas*. Buenos Aires: Miño y Dávila srl.

Pedraza, P. (1998). *Maquinas de amar, Secretos del cuerpo artificial*. Madrid: Valdemar.

Purves, B. (2011). *Stop motion*. Barcelona: Blume.

Rincón, O. (2006). *Narrativas Mediáticas o como se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Barcelona: Gedisa S.A.

Clariana Rodagut, A. (2014). Una iconografía del ojo en *Un chien andalou*. *Arbor*, 190 (769): a176. [DOI: http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2014.769n5015].

Rojas, I. (2014). Floira Sigismondi, la estética de la distopía. *Acero de invierno*, <https://acerodeinvierno.wordpress.com>.

Schechner, R. (2012). *Estudios de la representación. Una introducción*. Uruguay: Emad. <http://biblioteca.emad.edu.uy/pmb/opac_css/doc_num.php?explnum_id=779> (03/07/2017).

Sedeño, A. M. (2006). *Videoclip musical: desarrollo industrial y últimas tendencias internacionales* (Vol. III). (C. S. Online, Ed.) Chile: Universidad de Viña del Mar.

Tarín, M. (2016). *La evolución del videoclip narrativo: la simbiosis orgánica del relato cinematográfico y el video musical en el videoclub*. Madrid: Universidad Complutense.

Vásquez, M., Salinas, H., & Montoya, D. (2013). Sistemas intertextuales transmedia. *Coherencia, 10* (18), 137-159. <http://www.scielo.org.co/pdf/cohe/v10n18/v10n18a05.pdf> (07/07/2017).

Vega, E. (2004). *Cuerpo y Videoclip, Utopía y Cine*. (C. A. Art, Ed.) San Miguel.

Viñuela, E. (2013). El videoclip del siglo XXI: el consumo musical de la televisión a internet. *Musiker, 20*, 167-185. <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/musiker/20/20167185.pdf> (05/07/2017).

Zavala, L. (2007). *Manual de análisis narrativo: literario, cinematografía, intertextual*. México: Trillas.

Zunzunegui, S. (2003). *Metamorfosis de la mirada: museo y semiótica*. València: Universitat de València.

Autores

Andrea Morales Galárraga es docente de la Facultad de Comunicación, Artes y Humanidades de la Universidad Tecnológica Equinoccial (2012). Licenciada en Relaciones Públicas y Comunicación Organizacional por la Universidad Tecnológica Equinoccial (UTE); especialista en Comunicación para la Empresa y magíster en Comuni-

cación por la Universidad Andina Simón Bolívar (2015). Se desempeña como docente a tiempo completo en la Facultad de Comunicación, Artes y Humanidades de la UTE, y como docente invitada de posgrado en la Escuela Politécnica de Chimborazo (ESPOCH). Trabajó 12 años en el área de Relaciones Públicas y Organización de Eventos; colaboró con el Municipio del Distrito Metropolitano de Quito en propuestas comunicacionales para la Comisión Metropolitana de Lucha Contra la Corrupción, Quito Honesto.

Andrés Luna Montalvo es docente de la Facultad de Comunicación, Artes y Humanidades de la Universidad Tecnológica Equinoccial (2011) y de la Facultad de Comunicación Social de la Universidad Central del Ecuador (2016). Licenciado en Comunicación Social con Especialidad en Desarrollo por la Universidad Politécnica Salesiana (2006); Diplomado en Docencia Universitaria por la Escuela Politécnica Javeriana (2011); especialista Superior en Nuevas Tecnologías de la Información (2007) y magíster en Comunicación por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador (2010). Autor del libro *Ídolos deportivos y fans en internet* (2013); además ha publicado artículos indexados como *Globalización, consumo e internet en el contexto de García Canclini*, en colaboración con Gabriela García Moreno y Diego Apolo Buenaño (2014) y *Comunicación en crisis y política: nuevas formas de participación de usuarios en redes sociales*, en colaboración con Diego Apolo Buenaño y Marc Bayés (2015). Fue articulista invitado por la revista *Latein Amerika Nachrichten* de Berlín (2014). Lideró equipos de comunicación en entidades públicas y privadas, y además es periodista en prestigiosos medios de comunicación. Colaboró en el área de contenidos digitales del Municipio de Quito y la Presidencia de la República del Ecuador.

El misterio Berzosa.
Filmar *La Festa d'Elx*[1]

JOSÉ FRANCISCO CÁMARA SEMPERE

El misterio Berzosa. Filmar *La Festa d'Elx*

El presente artículo analiza el documental en color rodado en 16 mm para la televisión francesa por José María Berzosa en 1972, *Le Mystère d'Elche* y cómo este contribuyó a su estilo de filmar, a partir de su interés como exiliado por el uso de la cultura española, representada por la pervivencia de una fiesta popular que ha fascinado a multitud de cineastas.

Palabras clave: *La Festa d'Elx*; cine etnográfico; cine documental.

The Berzosa Mystery. Filming *La Festa d'Elx*

This article analyses of the documentary in color filmed in 16 mm for the French television by José María Berzosa in 1972, *Le Mystère d'Elche*: the contribution to his film style, from his interest as an exiled artist by the use of Spanish culture, represented by the survival of a popular holiday that has fascinated a multitude of filmmakers.

Key Words: *La Festa d'Elx*; Etnographic Film; Documentary Film.

1 Texto basado en el trabajo que recibió una ayuda a la investigación, en la convocatoria de 2015 de la Cátedra Misteri d'Elx (Universidad Miguel Hernández).

1. Introducción

Al tratar de determinar la relación que el cine ha tenido con el *Misteri d'Elx*, además de las referencias a las películas de Carlos Saura, Salvador Dalí o Vicente Molina Foix[1], hay que abordar la obra poco conocida de un director español que, aunque asentado en Francia, ha realizado una carrera que nos concierne, enfocada a desentrañar las claves de la tradición cultural española: José María Berzosa, considerado un documentalista renovador y crítico con el género. Esta tarea es posible, en parte, por la reciente recuperación llevada a cabo por el historiador Luis E. Parés, respaldada por el Festival Internacional de Cine Documental de Navarra. Punto de Vista de 2013, tras los lejanos homenajes recibidos en la Filmoteca Española en 1981[2] y en la 28ª edición del Festival de San Sebastián, donde se proyectó *Le Mystère d'Elche*, el objeto de nuestro interés.

Gracias al *Institut national de l'audiovisuel* (Ina) se ha localizado esta película, uno de los dos documentales franceses sobre la *Festa* rodados en los años 60 y 70, que nunca se vio en Elche tras ser emitida por la *Office de Radiodiffusion-Télévision Française* (ORTF), en dos capítulos, de 32 y 28 minutos, respectivamente, los lunes 8 y 22 de enero de 1973. Las noticias[3] que llegaron a Elche hablaban de que había sido "un éxito rotundo y que ha[bía] gustado muchísimo a los franceses" (*La Verdad*, 3/3/1973), lo que ahonda, aún más si cabe, en el enigma sobre su injusto olvido, allí precisamente donde más debería conocerse.

Su importancia radica en que es uno de los pocos documentos fílmicos que se tiene de un período especialmente clave en la evolución formal de la *Festa* a lo largo del siglo XX. No se puede olvidar que es una fiesta viva, la fiesta grande de Elche, que todavía celebra cada agosto la dormición y la asunción de la Virgen María a los cielos a través de la única representación en el interior de una iglesia (la basílica de Santa María) de un drama religioso con raíces medievales, cantado en catalán, con un salmo y algunos versos en latín. La representación se divide en dos jornadas, la *Vespra*, que se lleva a cabo el 14 de agosto, y la *Festa*, el día 15.

Durante la primera parte se escenifica la tristeza de María[4] por no encontrarse junto a su hijo –deseo que se cumplirá de acuerdo con el anuncio que le hace el ángel que baja desde el cielo en una nube en forma de granada dorada, la *mangrana*–, la muerte de María acompañada de los apóstoles[5], reunidos de forma milagrosa alrededor de la madre de Jesús, y la ascensión de su alma entre un coro de ángeles, el *Araceli*. Durante la segunda, se asiste al entierro del cuerpo de la Virgen, el intento de robo por parte de los judíos para impedir que se anuncie posteriormente su resurrección por los apóstoles, la conversión de los judíos a la fe cristiana y la entrada al cielo de la Virgen, tras su coronación por la Santísima Trinidad[6].

---

1 Ver apartado final de filmografía.

2 Conmemoración aprovechada para editar el libro Obadia, Danièle (1981). *José María Berzosa*. Madrid: Filmoteca Nacional de España. Su consulta ha sido capital para el análisis de la película que nos ocupa.

3 Nuestro trabajo no hubiera podido desarrollarse plenamente sin recurrir a las hemerotecas de los diarios *Información* y *La Verdad*, en sus ediciones de Elche.

4 Acompañada de María Salomé, María Jacobe y de un cortejo de seis ángeles, papeles todos ellos representados por niños.

5 Encarnados por cantores no profesionales de la ciudad, que conforman la *Capella del Misteri d'Elx*.

6 Para ampliar la descripción y sentido de la fiesta, se recomienda la lectura de Castaño García, Joan (2008). *La Festa d'Elx, la festa de tots*. València: Biblioteca Valenciana - Generalitat Valenciana.

Conocer la utilización por Berzosa de las características que hacen de la *Festa d'Elx* una celebración cultural insólita en Europa dentro de una tradición meridional, permitirá descubrir la huella de un cineasta antes de abordar sus obras más ambiciosas. Aislar las singularidades de la obra cinematográfica de un autor, que va experimentado con su estilo a través de una compleja puesta en escena de esta obra teatral que se lleva representando ininterrumpidamente desde hace 500 años, permitirá a su vez confirmar el alcance historiográfico de un documento fílmico como *Le Mystère d'Elche*.

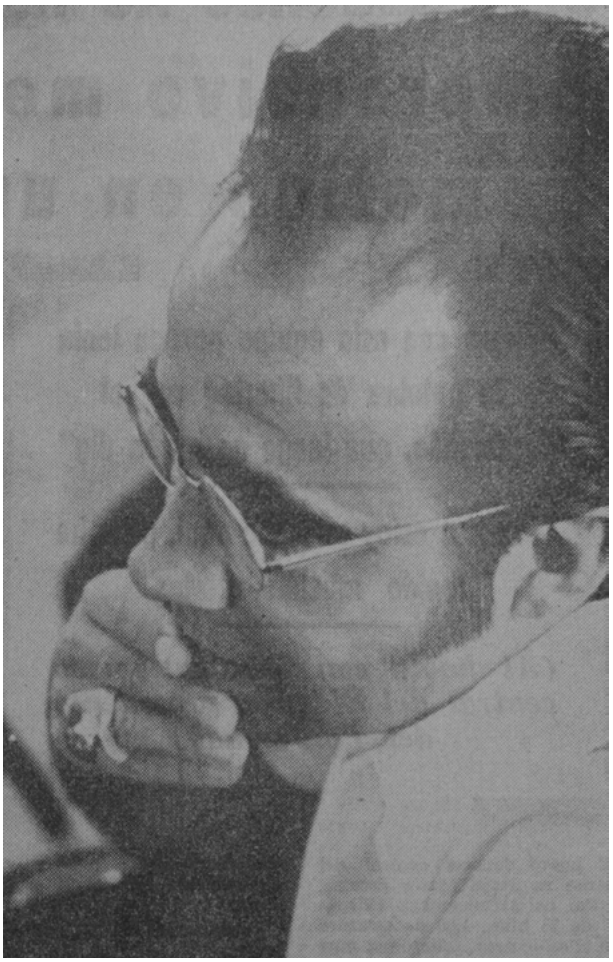
2. Llegar a la *Festa* desde el exilio

Nacido en Albacete en 1928[7], José María Berzosa tuvo sus primeras referencias del *Misteri d'Elx* a raíz de sus veraneos juveniles en Santa Pola (*Información*, 19/8/1972) y de sus estudios en Murcia de Derecho. Esta profesión, la de abogado, la ejerció sin entusiasmo, deslumbrado por el cine, que había descubierto en un camino que, durante el servicio militar en Tánger, le condujo hacia *La grande illusion* (*La gran ilusión*, Jean Renoir, 1937). Esta película sería la que inaugurara el Cineclub Albacete, donde conoció, en uno de los ciclos que organizaba, a Juan Antonio Bardem, fundamental en su carrera al firmar la carta de recomendación para ingresar en el *Institut Des Hautes Études Cinématographiques* (IDHEC), después de haber sido brevemente encarcelado a raíz de unos comentarios contra Franco hechos a un amigo, hijo de militar. Bajo los elogios por la tarea que llevaría a cabo aquel agosto de 1972 en Elche, la prensa del Movimiento omitía que el camino más importante que había tomado José María Berzosa lo había llevado hasta París en 1956. Una huida muy diferente a la que habían sufrido veinte años antes los vencidos de la Guerra Civil, un exilio de la misma índole que los de Jorge Semprún, Eduardo Arroyo, Néstor Almendros y tantos otros escritores, pintores, músicos y cineastas, con los que no formaría un grupo homogéneo a pesar del parentesco político, temático y formal, y que resultaría vital para la trayectoria de Berzosa.

El aprendizaje lo convirtió en ayudante de dirección del mismo Renoir en *Le testament du Docteur Cordelier* (*El testamento del Dr. Cordelier,* 1959), con la que comenzaría su tarea en la ORTF asistiendo a otros directores, experiencia a partir de la que empezó a escribir guiones, reforzada por su amistad con Arrabal o Ramón Chao, a los que había conocido en el Colegio de España, y el contacto con otros exiliados artísticos: el año que la televisión francesa emitía la serie *L'espagnol* (Jean Prat, 1967), interpretada por el hermano de Paco Ibáñez, Roger, sobre dos españoles liberados de un campo de concentración; el año que Arrieta estrenaba su primera película, *El crimen de la pirindola* (Adolfo Arrieta, 1965); el año que Saura rodaba *Peppermint Frappé* (Carlos Saura, 1967); en 1967 Berzosa emprendía el camino de la dirección cinematográfica. Desde el programa *Le nouveau dimanche*, un *magazine* pop con actuaciones musicales y reportajes de cariz juvenil, le pidieron la realización de películas cortas sobre museos curiosos de París. La buena acogida que recibieron sus primeros trabajos motivó que se le encargaran documentales más ambiciosos, centrados también en la cultura, sobre todo en figuras hispanoamericanas.

A pesar de la ruptura moral con su país de origen, Berzosa, respaldado por cierta sensibilidad en Francia, continuó preocupado por una cultura proscrita en su libre ejercicio dentro de la sociedad. En poco tiempo se convirtió en el mayor especialista de la televisión francesa en temas relacionados

7 Actualmente se encuentra retirado y lamentablemente víctima de una enfermedad degenerativa que le afecta a la memoria. Huelga decir que no se ha podido contar con su testimonio.



José María Berzosa durante una de las entrevistas concedidas al diario *La Verdad* en agosto de 1972

con la cultura española. Sus trabajos, más allá del fin televisivo, eran, a la manera que concebía el cine el grupo de cineastas exiliados, "una práctica abierta, heterodoxa, deudora de todas la revoluciones que el arte estaba sufriendo" (Parés, 2012: 21), y mezclaba, en un juego entre el documental y la ficción, elementos aparentemente dispares, para conmocionar a la audiencia en el salón de casa. Desde su película sobre el alma española –la tauromaquia y sus mitos–, Berzosa empezó el ensayo de su *modus operandi*: que la cámara dejara hablar a quien creía el cineasta que era el baluarte de la historia, y no a quien la historia consideraba el protagonista oficial.

Cuando los productores de la ORTF Philippe Arrii-Blachette y Charles Brabant le propusieron filmar un documental para el programa *La musique et nous*, el director escogió, para mostrar un fenómeno musical arraigado en diversos estamentos de una sociedad, el *Misteri d'Elx* porque era un ejemplo insólito, y del que los dirigentes televisivos tenían alguna referencia, no en vano buscaban la estética de la imagen y el sonido y reconocían "que en el *Misteri* hay una gran conjunción de ambas cosas" (*Información*, 4/8/1972). A Berzosa lo atraía especialmente el contexto sociológico; para él era "importantísimo este grupo de gentes que tienen su oficio y luego, unos días, viven los papeles bíblicos como lo hacen aquí. No es una representación más" (Ibíd.). El ambiente en la basílica barroca de Santa María y la conversión, a través de la proclamación del dogma de la Asunción de la Virgen a los cielos el 1 de noviembre de 1950 por Pío XII, en un símbolo religioso del régimen franquista, favorecieron la decisión de Berzosa.

3. La seducción cinematográfica de la *Festa*

Una vez que estuvo protegida la fe mediante las armas y consolidados los preceptos religiosos, se hacía necesario, como así se propugnaba desde mediados de los 50 (Santos, 1954: s.p.), encontrar nuevas formas para divulgar de forma multitudinaria la «gran catequesis» del *Misteri d'Elx*. No bastaba la que podría considerarse mejor plataforma del momento, las películas de carácter informativo que consti-

tuían el NO-DO[8], y que se vería ampliada con la aparición de la televisión pública en 1956. Promover una película desde el interior de la organización de la *Festa* era un gran esfuerzo económico para un Patronato débil entonces; había que esperar la aparición de un cineasta que fuera seducido por las armas propias de la representación.

Desde los inicios del cinematógrafo tanto los filmadores de casas de películas que suministraban material a los barracones de feria como los viajeros anónimos con cámara en el equipaje descubrieron con su mirada exógama los lugares insólitos del palmeral de Elche y la particularidad plástica del *Misteri*. Si ya es complicado filmar o retransmitir cualquier representación (de teatro, de ópera, etc.), por la dificultad para adoptar la perspectiva del público, más todavía es hacerlo de una obra con unos criterios de puesta en escena que se remontan a finales del siglo xv. Abarcar mediante una filmación todos los ámbitos de la *Festa d'Elx* define los diferentes tipos de películas en que la celebración ha quedado mostrada: un cine exclusivamente divulgativo y propagandístico, que llega en algunos casos a los límites del folclorismo, opuesto a un cine entendido como la obra personal con que reconocemos a un autor (Cámara y Cámara, 2009: 111).

Maximiliano Thous fue uno de los primeros que sintió atracción cinematográfica por el *Misteri d'Elx*, filmándolo con intención endogámica: la de retratar una cierta realidad propia, dentro de una película sobre las tres provincias valencianas para la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929. El periodista y dramaturgo aprovechó los escenarios ilicitanos metiendo las cámaras en la iglesia de Santa María para mostrar la belleza de una *Festa* representada en pleno invierno. Desgraciadamente, según las fuentes consultadas en la Filmoteca de la Generalitat Valenciana, no podemos precisar este fingimiento temporal de esta fiesta estival. Está claro que, con un fuerte peso musical, la *Festa* encontraría mejores oportunidades una vez que se incorporó el sonido al celuloide.

Para entender cómo el material que conforma el *Misteri d'Elx* ha invadido el territorio de los sueños cinematográficos basta acercarnos al documento televisivo que rodó en agosto de 1960 Marcel Hanoun[9] y a *Peppermint Frappé*, con la que Saura participó en Cannes en 1968[10]. Ambos fueron los primeros que se ayudaron artísticamente de la música de la *Festa* a través de la grabación realizada por Óscar Esplà en 1961 para Hispavox. Hanoun se apoyó en la música para acompañar sus imágenes, buscando intencionadamente que la película favoreciera la música, que deviniera la "imagen de la música" (Hanoun, 2014: 105). Saura, con la ayuda del músico Luis de Pablo, la utilizó gracias a dos motivos que se repetirían en otros cineastas: obviamente, por la carga religiosa que puede remarcar el carácter de ciertos personajes cinematográficos e, implícitamente, por el significado de una determinada escena del *Misteri* adecuada para explicar alguna situación de la película.

Consideramos, así, que los cineastas se han acercado a la *Festa* de dos formas: a través de una visión exótica, que pretendía dar a conocer al mundo un fenómeno local y único, mostrando los elementos de la obra en conjunto, para lo que había que seguir la sintaxis cinematográfica del lenguaje documental; y a través de una visión cultural, en que la representación es la suma de un conjunto de expresio-

8 Por cierto, una de ellas utilizada por Berlanga en *Los jueves, milagro* (Luis García Berlanga, 1957).

9 Junto con 10 piezas sobre otras fiestas, tradiciones y símbolos españoles, incluida la Dama de Elche, muy popular en el país vecino debido a su paso por el Museo del Louvre tras su hallazgo.

10 La fábula sobre una esperanza, anunciada desde el color de su título, la transformación de una España reprimida en una más atrevida; una película dedicada a Buñuel, tan valorado en Francia.

nes artísticas separables como, por ejemplo, la partitura, y utilizables en otras disciplinas para apoyar una narración filmada. De una forma u otra, las películas rodadas hasta este momento demuestran la dificultad de los cineastas para trasladar a parámetros cinematográficos la visión de un hecho teatral, musical y festivo como el *Misteri*.

Tuvo muy claro este inconveniente Heinz Dieckmann en 1965, cuando rodó en 16 mm para la televisión alemana *Zweites Deutsches Fernsehen* (ZDF), en blanco y negro, *Das Mysterium von Elche (Ein Bericht aus Südspanien)*. Este documento de la fiesta mayor de un pueblo del mediodía español, según el título, se nutría a lo largo de 70 minutos de los aspectos sociales que identifican la comunidad ilicitana que repite, año tras año, una serie de ritos. Esta pervivencia comunitaria resultaría de lo más exótico para el director, obligado a dejar a un lado el sustrato religioso, en el que estaba muy asentado el culto a una imagen, difícilmente interpretable para un protestante. A la mirada exógama de Dieckmann no le interesaba la reproducción del hito asuncionista, sino la existencia de la fiesta popular.

Conocido el alcance del cine, aprovecharlo se convertiría en una de las pretensiones del Patronato, que encontró en el verano de 1976 en una invitada a la representación, la escritora y directora belga de origen anglosajón Gudie Lawaetz, la persona adecuada para plasmar en celuloide una obra que había sobrevivido –ella así lo pensaba– completamente aislada "de la nefasta influencia del mundo *civilizado*" (*La Verdad*, agosto 1978). Con dinero básicamente del Fondo Internacional para la Promoción de la Cultura de la UNESCO, pudo organizar un equipo de profesionales, todos procedentes de la BBC, con Michael Dodds como director de fotografía –aunque acabaría desarrollando también tareas propias de realización–, para empezar a filmar en invierno de 1977 las fiestas de la Venida de la Virgen, que se basan en una leyenda creada para darle soporte milagroso al *Misteri*, y acabar en agosto de 1978 con la solemnidad de la coronación.

Aparte del color, *El Misterio de Elche* según Lawaetz y Dodds no mostró una *Festa* distinta a la que había captado Dieckmann una década antes, pero la duración de la película permitió ampliar la mirada hacia los preparativos. La película «oficial», además de establecer desde su proyección en dos cines de la ciudad un debate popular sin precedentes alrededor del *Misteri*, ha colaborado, aunque de forma involuntaria, en el proceso para hacer de la *Festa* el espectáculo cultural en que se estaba convirtiendo en los años 70 del pasado siglo, cuando llegó a Elche Berzosa desde la televisión francesa, país que había mostrado cierto interés por el *Misteri*, seguramente por influencia de Hanoun y Saura.

Todas las películas que han intentado registrar el *Misteri d'Elx* han buscado la conversión en imágenes de una obra que por sí misma presenta multitud de perspectivas diferentes y complementarias para el espectador de épocas distintas. Así, frente a una pantalla, el espectador tiene la impresión de que la *Festa d'Elx* esconde algo más que no ha podido ser mostrado cinematográficamente, en buena medida porque no ha contado con un director que arriesgue formalmente, a excepción de Hanoun y, como veremos a continuación, Berzosa. La *Festa* utilizada no sólo como fondo sino también como forma.

4. El estilo Berzosa atrapa la *Festa*

Del mismo modo que en documentales de Berzosa sobre pintura, en los que el arte era su objetivo cinematográfico en función de los hombres que lo miraban, que vivían a su alrededor, el *Misteri d'Elx* le ofreció al director la oportunidad de dar forma a este interés, cómo era en aquel momento "la sociedad condicionada por la mitología de la obra de arte" (Bouthier y Cerf, 1981: 3). Esto es lo que

nunca pudieron comprobar los ilicitanos porque la película no pudo verse entonces en la ciudad tras su exhibición en enero de 1973 por la ORTF a pesar de los esfuerzos del presidente del Patronato del *Misteri d'Elx*, José Ferrández Cruz[11]. A raíz de un malentendido con el director y los productores para obtener una copia[12], un mes después solicitó información de la película al fundador del grupo teatral La Carátula y lector de español entonces en la Université Lyon II, Antonio González Beltrán.

El profesor le reconoció[13] que no pudo ver la primera parte de la película en su pase televisivo, aunque había recibido algunas impresiones de conocidos que vivían en Francia –"Los de Elche estaban encantados con haber podido ver *mejor que nunca*, decían, *la bajada del Ángel*"–, y sí la segunda, que le había parecido un programa «bochornoso». Decepcionado a la vez que avergonzado porque, por un lado, la película no se ajustaba a un documento científico, dedicada a "desprestigiar a su país haciendo intelectualismo barato", y porque, por otro, mostraba "mucho penitente descalzo, muchos niños callejeros sucios, muchos rincones antiestéticos de la ciudad": la evidencia de un Elche escondido bajo la superficie deslumbrante que cubre la nostalgia del emigrante, en el caso de González Beltrán padecida desde su nacimiento en Argelia un año después de que su padre, militante de Unión Republicana durante la Guerra Civil, huyera junto a la familia en el Stanbrook en 1939.

Este enfoque reaccionario de González Beltrán choca frontalmente con el discurso que ofrecen las imágenes de la película, como a continuación analizaremos. Por otro lado, era la actitud que quizá esperaría Berzosa un año antes, cuando en marzo de 1972, siendo un cineasta desconocido, se puso en contacto con el Ayuntamiento de Elche para comunicarles el interés por la producción de un largometraje en color sobre la *Festa d'Elx* y solicitar información como paso previo al trabajo que desarrollaría en tres etapas: "un primer viaje a Elche dentro de unas semanas; de regreso a París, iniciaríamos la preparación [...]; a primeros de agosto, segundo desplazamiento a Elche, acompañado de mi equipo (unas 15 personas) de rodaje"[14]. Desde el Patronato recomendaron a Berzosa, "dado el ambiente en que se representa el Misterio"[15], que, antes de filmar, asistiera a alguna de las representaciones de agosto, si no lo conocía personalmente.

Sin embargo, desde la misma planificación del rodaje, Berzosa mostró un pleno conocimiento de la materia, al considerar la importancia de otro tipo de actos civiles que tienen por finalidad preparar la *Festa*. Llegó por segunda vez a Elche para asistir el día 6 de agosto a la *Prova de Veus* en el salón de Sesiones del Ayuntamiento, donde los niños que participaban ese año en la representación cantaron, como es tradicional, sus papeles ante el Consistorio. Y no faltó, por supuesto, el día 10, a la basílica para contemplar (y filmar) la *Prova de l'àngel*, en la que se prueba si los niños que tienen que descender en los aparatos aéreos, desde la cúpula de la iglesia (a más de 25 metros), tienen miedo a la altura. Tampoco podía escapar a la fascinación del fuego que, como en toda festividad valenciana, también

11 El empresario había sido alcalde de Elche desde febrero de 1957 hasta febrero de 1961, período en el que activó la modernización social de la ciudad, preocupado por la educación y la cultura, enraizada en la tradición; no en vano nombró alcaldesa honoraria a la patrona, la Virgen de la Asunción.

12 De acuerdo con la correspondencia conservada. De hecho, nunca se consiguió. Actualmente no se dispone de copia en ninguno de los archivos importantes de la ciudad, ni en el *Arxiu Històric Municipal d'Elx* (AHME) ni en el *Arxiu del Patronat del Misteri d'Elx* (APME).

13 Por escrito, afortunadamente, de acuerdo con una carta conservada en el APME (21/2/1973), a la que hacemos referencia a lo largo del párrafo.

14 El APME conserva la correspondencia con Berzosa, como esta carta que les dirigió el cineasta el 2/3/1972.

15 APME, 9/3/1972.

está muy presente. La *Nit de l'Albà* le permitió asistir a la ofrenda de fuegos de artificio y cohetes que durante una hora los ilicitanos lanzan el 13 de agosto en honor de su patrona, convirtiendo la noche en día, según uno de los textos más antiguos que se conservan, la Consueta[16] de 1625 (Ibarra, 1933: 20-21).

Como la palmera de la Virgen que ilumina al final de la *Nit de l'Albà* toda la ciudad desde el campanario de la basílica, Berzosa intentó poner luz en la oscuridad de una tradición que se pierde en la noche de los tiempos. Así, el cineasta arranca la película con este elemento pirotécnico para volver a él de nuevo al final, desde otro ángulo, como si en lo que tarda en desplegarse y en extinguirse la palmera el cineasta hubiera querido extender el recuerdo de la representación. Berzosa cierra su trabajo ilicitano con la figura de la Virgen que se enciende sobre el campanario después de la palmera, esperando, en silencio, que la luz se extinga. Una imagen testimonial que sirve al autor para la intención subjetiva que nunca escondió. Decía que en su trabajo "no falseo los hechos, ni las estadísticas, ni las fechas, ni los lugares; pero presentó todo con una visión personal, apasionada, arbitraria, deliberadamente subjetiva" (Bouthier y Cerf, Ibíd).

Como otros cineastas, Berzosa tomó la decisión de prescindir de movimientos escénicos de la *Festa* que no aportarían nada a quienes desconocieran la representación. El cineasta asumió el riesgo de una obra de raíces medievales en la que en todo momento los diversos escenarios están presentes delante del espectador. Así, encontramos los diferentes escenarios simultáneos que participan en la *Festa d'Elx*: el vertical (el cielo) y dos horizontales (el *cadafal* y el andador). El cielo se simula por un lienzo pintado con nubes que cubre el tambor de la cúpula para esconder la tramoya que permite el descenso y ascenso de los diferentes aparatos aéreos (*mangrana*, *araceli* y *coronació*). A su vez, reduce la abstracción simbólica este-oeste y acerca la escena a una concepción más realista.

El *cadafal* y el andador simbolizan los espacios terrestres y humanos por los que discurren los últimos momentos de María (Massip, 1985: 23). El andador es un plano ascendente que permite el acceso a un espacio sagrado más elevado, el *cadafal*, un entarimado de 1'5 metros de altura situado en el centro del crucero, que representa la casa de María en la primera jornada y también su sepulcro en la segunda. Es el lugar de unión del plano horizontal (terrenal) con el vertical (celestial), donde suceden los hechos maravillosos, donde se encuentran y se comunican los personajes de uno y otro espacio. Como la escena medieval eliminaba la dinámica *dentro/fuera*, la aparición de los personajes se realizaba de forma acumulativa; es decir, ya dentro de la escena ningún personaje podía salir. De tal manera, para luchar contra tal singularidad escénica, Berzosa decidió, por ejemplo, que se dejara de escuchar coplas mientras entraban a la iglesia seis apóstoles por parejas y subían boquiabiertos, sorprendidos, por el andador para saludar a la María, a excepción del más representativo, el *Ternari*[17].

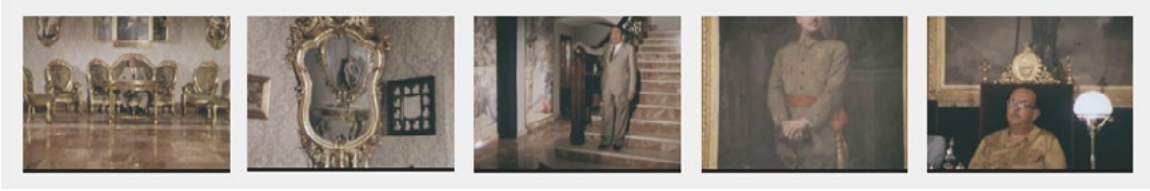
Se hacen imprescindibles las elipsis y los narradores. Para ello, como se encargó el mismo director de anunciar durante el rodaje, "se interrumpirá la acción para ir detallando y orientando a la vez al público" (*Información*, 19/08/1972). Para contar lo que pasa durante la representación, como si

16 Manuscrito con el texto literario y musical, y anotaciones escénicas que permite la representación.

17 Detrás de esas tres parejas de apóstoles entran tres más (entre ellos, Santiago), de ahí el nombre: uno por la Puerta Mayor del templo y los otros dos por sendas puertas laterales, encontrándose en medio del andador y, tras los abrazos, entonando un canto sobre por qué Dios los ha congregado tan misteriosamente.

Escena de *Le Mystère d'Elche* (José María Berzosa, 1972). *Institut national de l'audiovisuel* (Ina)

se tratara de una fábula, recurrió a la voz de su hijo Luis. En cambio, para explicar qué es el *Misteri d'Elx*, sus influencias y su sentido dentro del culto católico, el Patronato le propuso a uno de sus miembros, Antonio Pascual Ferrández, por su facilidad con el francés[18]. Un hombre que, a pesar de su formación académica, se dejó influir por las leyendas para explicar el origen del *Misteri*, momento filmado irónicamente por el cineasta a través de los reflejos de varios espejos. En Elche, dice el profesor, la veneración a la Virgen encuentra una apoteosis mística que trasciende el acontecimiento cultural, bajo una organización de la que no tuvo empacho en mostrar orgulloso a su presidente de honor, el Generalísimo: la cámara de Berzosa, una vez más, haciendo de confesionario.



Escena de *Le Mystère d'Elche* (José María Berzosa, 1972). *Institut national de l'audiovisuel* (Ina)

Antes de entrar en materia, el director sitúa Elche en el mapa, para lo que utiliza el elemento que la audiencia francesa asociaría con la ciudad, la Dama, explicando la importancia industrial de una población que había superado los 100 000 habitantes, desde aquel primigenio asentamiento íbero, el yacimiento en que fue descubierta. Es el momento de presentar una ciudad que se estaba deshaciendo de la fisonomía de pueblo, aún reconocible en el documental alemán; un cambio que, a lo largo de los años, acabaría por influir en la misma *Festa*. Berzosa, como haría Lawaetz después[19], muestra un Elche diferente al actual, y se centra en los alrededores de la basílica de Santa María para mostrar el cercano palacio de los Altamira, sometido a un proceso de restauración; la rambla del Vinalopó; la calle de la reina Victoria desde el *Pont Nou*, ejemplo del crecimiento de la ciudad a lo largo del siglo desde la construcción de aquella obra de ingeniería; y los palmerales, en una panorámica que lleva hacia la iglesia de Sant Josep, en un entorno todavía no asediado por la construcción.

---

18 Lengua que dominaba por su trabajo en la Academia Berlitz de París, donde completó su formación diplomática, y que lo llevo a la pedagogía, materia sobre la que publicó una docena de ensayos, ya desde la sede de Barcelona.

19 Consideramos interesante analizar la contraposición del gesto político entre ambas películas, producto de cada momento histórico en que se producen y las instancias que las producen, pero reconocemos la limitación respecto al objetivo que nos ocupa.

Escena de *Le Mystère d'Elche* (José María Berzosa, 1972). *Institut national de l'audiovisuel* (Ina)

Finalizado este prólogo, se presenta la película de forma muy curiosa a tenor del prurito conservacionista actual que envuelve la fiesta (Cámara, 2009: 140): el Ángel, que revelará a María su muerte desde la *mangrana*, anuncia el título de la película *Le Mystère d'Elche* junto con la fecha de producción abriendo un pergamino que deja caer al vacío para abrir otro que anuncia a todo el público: "Un film de J. M. Berzosa". El protagonista de aquella escena insólita en la que el autor dejó su impronta, el periodista y cantor Juan Carlos Romero, no recuerda si la filmación fue el mismo día en que aparece dicho aparato en escena, en la *Vespra*, o si fue rodada al día siguiente, tras la *Festa*. Lo que sí recuerda es que, una vez acabada la representación, se volvió a montar aquel aparato aéreo en la tramoya celestial para que el niño apareciera de nuevo, ahora a las órdenes del propio Berzosa. Esta licencia es montada por Berzosa entre planos del público (en que destacan las viejas y los niños) que miran hacia arriba.

Escena de *Le Mystère d'Elche* (José María Berzosa, 1972). *Institut national de l'audiovisuel* (Ina)

La reacción de los más pequeños es fundamental para los intereses de Berzosa, y la escena de la *Festa* contribuye plenamente al tratarse de una escena integrada, en la que no hay una separación clara entre los espectadores y los múltiples escenarios que, como hemos visto anteriormente, se acomodan y se distribuyen por el espacio interior de la iglesia. Así, el cineasta muestra cómo se arraiga este hecho cultural desde la niñez, para hacer posible, tarde o temprano, el sostenimiento de la tradición. Probablemente las imágenes fueron tomadas, por la facilidad de mover la cámara, durante la *Prova de l'àngel*, que se conoce como «el *Misteri* dels xiquets», a los que solían acompañar las abuelas. Berzosa se fija en la reacción por el calor de los niños que interpretan papeles ante la evolución de la escena, busca sobre todo remarcar el fuerte carácter espontáneo de la celebración. Berzosa, como el director del documental alemán (que desconocemos si el director español había visto), no incide en el evidente aspecto religioso del drama asuncionista; no le interesa lo que cuenta dogmáticamente sino cómo, al contarlo, retrata la sociedad que lo hace posible, llegando a un público indiferente a la catequesis.

Escena de *Le Mystère d'Elche* (José María Berzosa, 1972). *Institut national de l'audiovisuel* (Ina)

La película presenta otra característica común a todos los documentales sobre el *Misteri*: el abuso de los primeros planos, muy bellos, pero que hacen que el espectador pierda la visión de conjunto, tan importante en el teatro. Ocurre durante el canto del *Salve Regina*, cantado por todos los apóstoles alrededor del lecho de la María una vez que ha muerto y el cuerpo del niño es sustituido por la imagen venerada de la Virgen de la Asunción gracias a un mecanismo oculto en la cama. Cuando el *Araceli* entra en escena para llevarse el alma de la Virgen, Berzosa no podrá esquivar la dificultad de los diferentes planos visuales en el interior de la iglesia, y mientras los cantores *terrestres* permanecen en el *cadafal*, se desarrolla la escena con los cantores *celestiales*. Cuando sube y se cierran de nuevo las puertas del cielo (suena el órgano, los niños miran agradecidos y las ancianas aplauden) acaba la *Vespra*. Es la hora de preparar el *cadafal* con la imagen de la Virgen yacente para velarla toda la noche.

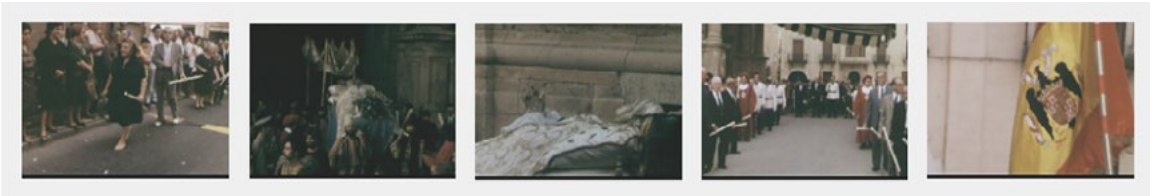
Escena de *Le Mystère d'Elche* (José María Berzosa, 1972). *Institut national de l'audiovisuel* (Ina)

Confrontado con la mirada ingenua del niño y con la visión erudita del especialista, aparece el tercer narrador de la película, un joven barbudo que interviene cada vez desde la piscina del hotel Huerto del Cura, inaugurado unos meses antes del rodaje, y todo un símbolo del impulso turístico de algunos sectores de la ciudad por complementar la industria del calzado. Esta tercera voz habla de aquello que esconde el *Misteri* a los jóvenes que aprovechan la fiesta para disfrutar de las verbenas que se extienden por toda la ciudad, en una noche especial, la *nit de la Roà*, del 14 al 15 de agosto. Se trata de una procesión individual y espontánea, en la que miles de ilicitanos siguen con cirios el recorrido que hará la procesión que representa el entierro de la Virgen María a la mañana siguiente. Mientras vemos en la película mujeres descalzas, hombres acompañándolas, familias enteras, en un momento de profundo sentimiento religioso, en el que piden ayuda a la Virgen, la imagen cambia del color al blanco y negro, se escuchan los tambores de una marcha militar, y acaba la primera parte del documental.

La segunda parte empieza, después de dos breves rótulos sobre fondo negro, con la gente de Elche continuando la *Roà* aunque ya haya salido el sol. Es el día grande. Empieza la procesión, sale la Virgen por la puerta Mayor en su litera llevada por los judíos que saldrán en la segunda parte de la repre-

Escena de *Le Mystère d'Elche* (José María Berzosa, 1972). *Institut national de l'audiovisuel* (Ina)

sentación. La cámara no sólo se fija en la figura yacente: también son de su interés los poderes fácticos de la ciudad, que enarbolan la bandera española, de la que el realizador no puede evitar un primer plano del águila de la bandera franquista.



Escena de *Le Mystère d'Elche* (José María Berzosa, 1972). *Institut national de l'audiovisuel* (Ina)

El *Misteri d'Elx*, nos guste o no, sirvió simbólicamente a Berzosa para mostrar, a todo un país en la vanguardia cultural, otro país que, a través de sus tradiciones, vivía anclado en el pasado. El *Misteri* podía utilizarse políticamente porque ya había sido manipulado para hacerlo coincidir con los supuestos ideológicos del régimen franquista, como queda reflejado en esa procesión, donde el pueblo se integra en la fiesta a una sola voz mientras se canta un salmo. Es el momento de hablar de estos hombres que cantan.

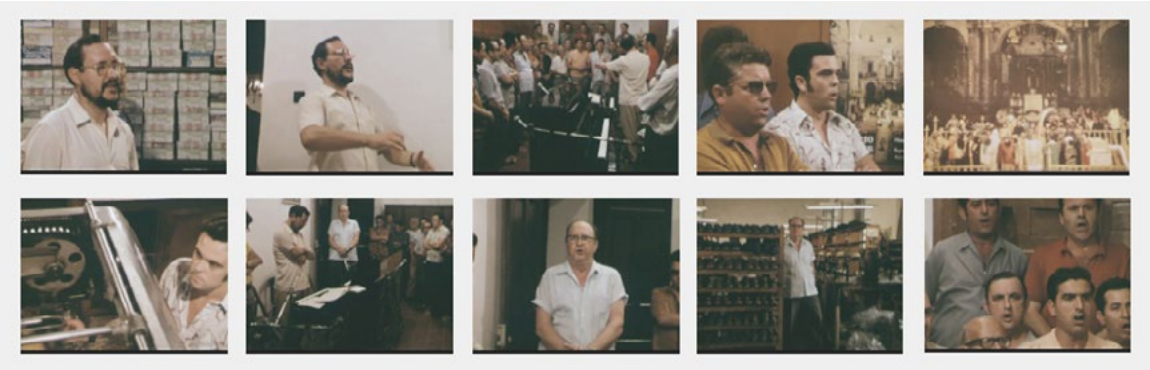
Los actores del drama sacrolírico eran, en un porcentaje del 90%, trabajadores en sectores muy diferentes; un orgullo íntimo que la prensa del régimen resaltaba, a pesar de que suponía dejar en evidencia la doctrina nacionalcatólica: aquellos obreros, cantores que podrían ser más o menos fervorosos, incluso ateos algunos de ellos, eran "los que mayor entrega hacen al mismo, los que más sacrificios realizan en pro de ese noble mensaje lanzado por la *Festa* al mundo católico" (*Información*, 5/8/1972), mientras que los más pudientes, incluso los universitarios con amplia cultura y que no precisaban de jornales para el sustento, se abstenían de participar. A la naturalidad de los cantores del *Misteri* para desarrollar un hecho cultural sin el adiestramiento de la relevancia mediática más allá de la conciencia de sostener una tradición, dedicó Berzosa una gran parte del metraje.

La segunda parte o la *Festa* es contada por Berzosa articulando el contraste de algunos cantores que representaban a los apóstoles y los judíos con sus vidas cotidianas, empezando por el *Mestre de Capella*[20], que da la clave mientras ayuda a probarse unos zapatos a un cliente (intuimos que el cineasta, a pesar de que no vemos su rostro), ocasión que aprovecha para preguntarle por el hecho de que el

20 Es el director musical, encargado de enseñar y ensayar los cantos del *Misteri d'Elx*.

hombre que tiene tan importante actividad musical en Elche trabaje en un comercio. La respuesta de Joaquín Oncina no rehúye la sinceridad: con la tienda cubría las necesidades económicas que le permitían dedicarse, de manera *amateur*, al *Misteri* dos horas al día todo el año. Los ensayos musicales de la *Capella* fueron la bisagra que permitió al cineasta ir de la realidad a la representación, evidente en el siguiente plano, en el que los cantores entonan la copla que los judíos cantan en el *Misteri* cuando descubren a los apóstoles enterrando el cuerpo de la madre de Jesús y que empieza con el verso «Aquesta gran novetat», irónicamente montado aquí por el director, sorprendido porque el materialismo dominante en la cultura europea aún no hubiera llegado a Elche.

Para reconocer el estilo de Berzosa en esta película, solo es necesaria una muestra entre todas las vidas de apóstoles y judíos que le llamaron la atención en "un afán de rodear la retransmisión de la representación de un clima lo más testimonial y humano posible" (*Información*, 9/8/1972): cuando acaba el ensayo de una estrofa se detiene en un cantor junto a un cartel de promoción del *Misteri*, colocado seguramente de manera intencionada en aquel lugar, pero que aprovecha Berzosa para, mediante un encadenado, mostrar cómo sale de imprenta ese mismo cartel, vigilado el trabajo por el mismo hombre que hace un momento cantaba. Movimientos rápidos de cámara que, si el espectador está atento, permiten distinguir el momento representado en el cartel, la llegada de Santo Tomás, una vez enterrada la Virgen, que empieza su subida al cielo, sobre el *Araceli*, que se para esperando su coronación. Es el cantor que hacía ese papel el próximo protagonista. Lo vemos en la sala de ensayos, vigilado por el impresor, mientras comienza su canto de arrepentimiento por haber llegado tarde y lo vemos, de repente, llegar entre las estanterías de una fábrica de calzado para explicar él mismo su función.

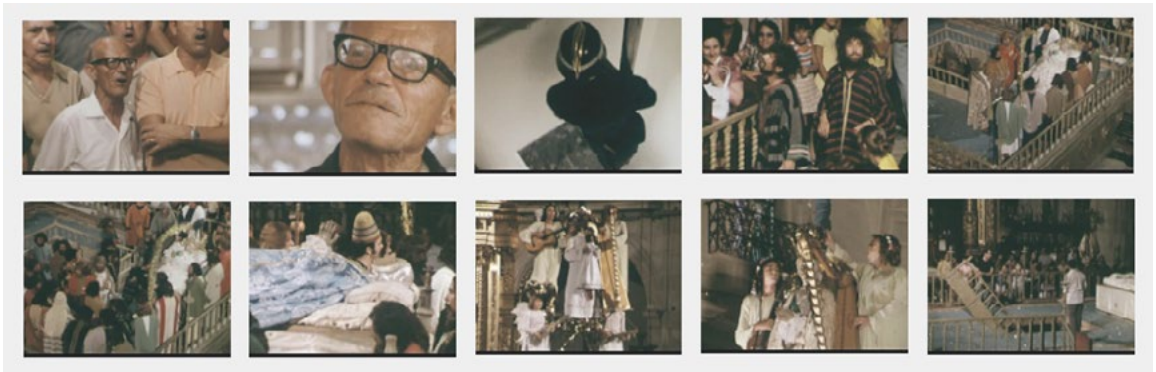


Escena de *Le Mystère d'Elche* (José María Berzosa, 1972). *Institut national de l'audiovisuel* (Ina)

Buscando "en su ambiente y trabajo ordinario a muchos de los miembros que componen el grupo de cantores" (*Información*, 9/8/1972) resalta, entre todos, el cantor que hacía el papel de *Gran Rabí* desde hacía treinta años. Sus palabras fueron las únicas que no se doblaron al francés en posproducción, seguramente para no esconder su espontaneidad. De esta forma se le oye perfectamente contar «el misterio que tiene el Misterio de Elche», su poder milagroso sobre los que intervienen, que no morirán de desgracia, relatando algunas anécdotas personales, encarnando un papel que nada

tenía que ver con la experiencia de haber fundado en 1949 el cuerpo de bomberos de la ciudad. Y así hubiera continuado, si el autor del documental no hubiera introducido otro elemento externo de teatralidad, al hacer sonar la sirena del parque de bomberos y *obligarlo* ante la cámara a prepararse para salir, haciendo, antes de montar al camión, la señal de la cruz, por si acaso.

El espectador empieza a ver representados todos aquellos cantos que había escuchado previamente durante los ensayos con el maestro: el milagro de los judíos, la procesión previa al entierro, tal como se ha visto en la mañana del día 15, cantando todos juntos, de nuevo, el salmo, la sepultura, el *Araceli* que aparece desde el cielo, las mujeres que se abanican y elevan su mirada, la *Trinitat*, el público que contiene el aliento momentos antes de la *Coronació* de la *Mare de Déu*, entre *oripell*, cohetes y aplausos. El director priva al espectador de la entrada tardía de Santo Tomás, que ya ha visto de otra forma antes. La imagen coronada se ve entrar en el cielo como si estuviéramos en el templo, abandonando los cantores, tras esta escena, el *cadafal*, entre la admiración de los asistentes y la vigilancia de los tramoyistas que empezarán a desmontarlo para devolver todo a la normalidad.



Escena de *Le Mystère d'Elche* (José María Berzosa, 1972). *Institut national de l'audiovisuel* (Ina)

Pone el colofón el narrador que representa un papel intelectual, Antonio Pascual Ferrández, personaje que fue acertadamente aprovechado para representar la situación que Berzosa quería exponer: el aspecto paradójico de una intelectualidad y una cultura secuestradas por la España tradicional y religiosa[21]. Es por la noche, un día después, en el jardín de su casa, el *Hort del Gat*, donde se había invitado a celebrar el éxito de la representación a los miembros de la *Capella*, que cantan la sardana *L'Empordà*[22]. No sabemos quién la escogió, pero estamos convencidos de que, sin censura mediante, es la inteligente manera que encontró Berzosa para hacer justicia poética. Un golpe maestro teniendo en cuenta que en toda la película no menciona la lengua en que se canta la *Festa*, a la que el considerado experto se refiere como «occitano».

21 En un panfleto impreso en los años 60 en Peñíscola, donde también residió, lo presentaban como amigo de falangistas que llegaba desde Barcelona para contribuir a las fiestas de un pueblo, "convertido en un feudo fascista gracias al mecenazgo insultante de Antonio Pascual".

22 Escrita en 1908 por el compositor Enric Morera y el escritor Joan Maragall, y hoy convertida en el himno de l'Alt Empordà.

Escena de *Le Mystère d'Elche* (José María Berzosa, 1972). *Institut national de l'audiovisuel* (Ina)

A Berzosa no le interesaba remarcar el rigor sino emocionar con la provocación al espectador. Y lo consigue con su aproximación a la *Festa d'Elx*, una obra compleja que le permitía confiar en el buen entendimiento del espectador, dispuesto a "crear su película en el momento de la proyección" (Bouthier y Cerf, Ibíd). *Le Mystère d'Elche* forma parte, por entidad propia, del cine radical de un cineasta con una libertad ideológica imposible de aplicar en aquella España.

5. La semilla de la *Festa* en el cine de Berzosa

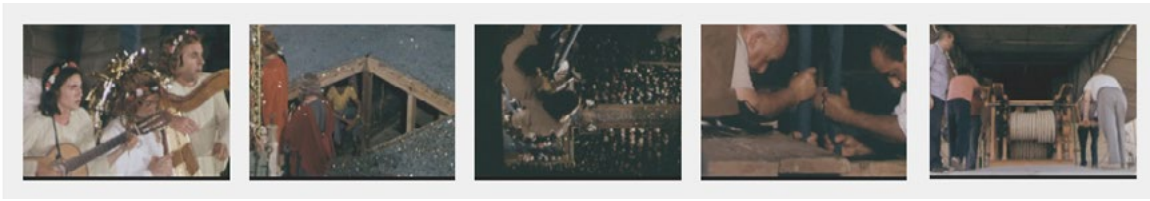
El caldo de cultivo parisino favoreció que Berzosa realizara un cine que, a pesar de estar hecho en Francia y en francés, era un cine hondamente español, caracterizado por un desarraigo que explicaba "su desapego por las fórmulas manidas, su necesidad de filmar desde el otro lado, no sólo geográfico, sino también estético, ideológico, moral, narrativo" (Parés, 2012: 22). Berzosa no olvidó nunca su origen, ni la religión inculcada en su infancia, presente en el *Misteri*. Si el ritual es importante en España, lo es en el cine de este "realizador incendiario español" (Even, 1981). Y *Le Mystère d'Elche* es su gran película sobre el rito. A Berzosa le interesaba ya en aquel punto de su carrera separar la corteza que protege el símbolo para extraer la esencia, hacer evidentes las contradicciones de la sociedad española, como el asentamiento de la religión.

Mientras *Le Mystère d'Elche* era emitida por televisión, Berzosa preparaba *Zurbarán, la vie de moine et l'amour des choses* (1973), el prólogo de su honda reflexión sobre la apropiación franquista de la cultura española para crear tópicos históricos. Después vendrían *Rouge, Greco Rouge* (1973) y la trilogía *Espagnes* (1973) –*Comment se debarrasser des restes du Cid*, *L'amour et la charité* y *Mourir sage et vivre fou*–, para restituir la mitología hurtada por el franquismo, en uno de los acercamientos cinematográficos más fascinantes sobre nuestra tradición cultural, en la que "muchas de sus iniciativas, tanto formales como narrativas, ya se habían ensayado en las películas anteriores sobre España" (Parés, 2014: 2). De hecho, *Le Mystère d'Elche* muestra una ironía reforzada por las tres grandes características de su cine: la experimentación, la irreverencia y el barroquismo.

Tan profundamente le debió calar la *Festa d'Elx* que no trató el trabajo como un simple encargo: prosiguió en su empeño por experimentar sobre la forma más adecuada para alcanzar su interés crítico. Para ello, como haría en su «Pentalogía» posterior, incorporó figuras retóricas, con el aprovechamiento de los personajes filmados de manera que cada uno interpretara su propio papel, como aquel cantor del *Misteri* que trabajaba de bombero. Además proliferan los encuadres frontales[23] y el ritmo

23 Como hemos visto, una decisión discutible en el caso de adaptar una representación que utiliza la multiplicidad de espacios propios del teatro medieval, aunque acertada para los primeros planos de los actores no profesionales.

casi musical, debido posiblemente a su formación televisiva, donde el realizador debe saber lo que quiere que le diga el personaje antes de que se lo diga[24]. Con las planificaciones de la imagen como cuadros satisfacía además su gusto "porque se parecían mucho al teatro" (Barisone y Bartolone, 1981: 8). Le gustaba la falsedad que construyen las películas: recordamos haber visto en la película la tramoya que mueve los aparatos aéreos con las manos guiando las maromas, los tramoyistas que sacaban la cabeza por el foso del *cadafal* y que lo preparaban después de la *Vespra* para la *Festa*.



Escena de *Le Mystère d'Elche* (José María Berzosa, 1972). *Institut national de l'audiovisuel* (Ina)

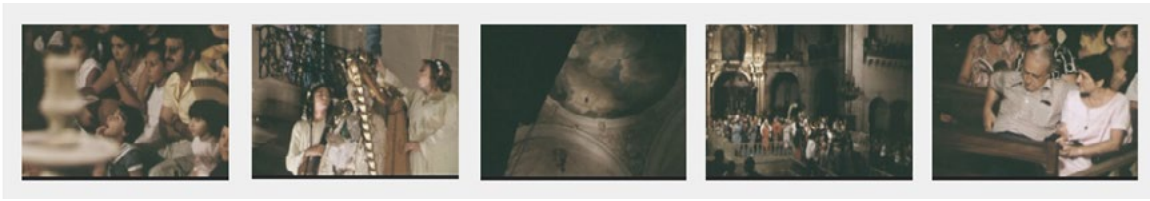
Le importaba mucho la liturgia: era aquello que realmente le atraía de la religión. De hecho, confesaba, como antiguo alumno de los curas, que "si no hubiera existido la liturgia católica, no habría hecho cine" (Barisone y Bartolone, 1981). A pesar de todo, el suyo no era un trabajo que colaborara en la destrucción de la religión, había pasado de un "anticlericalismo radical a una especie de ateísmo sereno" (Barisone y Bartolone, 1981) que se dejaba notar a través de una socarronería que define el tono de su cine: la irreverencia. Se ve claramente en la procesión a cámara lenta en la película del Quijote, que es una depuración del estilo que Berzosa experimenta previamente en la procesión que en Elche dura toda la noche, la *nit de la Roà*. Ambas se repiten una vez tras otra, aunque la exaltación folclórica lo impregna todo solo en el caso de la película sobre la *Festa d'Elx*, es el cuerpo mismo de la película. Por el contrario, en esas películas posteriores a la rodada en Elche, Berzosa transitó por la frontera en que la historia se confunde con la leyenda; su voluntad no era distinguir la entidad imaginaria del hecho real.

Sin embargo, en *Le Mystère d'Elche* aún no le interesaba tanto difuminar las apariencias del boato como destacar el barroquismo de ciertos elementos. Al modo posterior de *Mourir sage et vivre fou*, que empieza con unos originales títulos de crédito mediante la utilización de objetos típicos del folclore español (una pandereta, unas castañuelas y un abanico), Berzosa había anunciado los créditos del *Misteri* dentro del símbolo por el que se reconoce la *Festa*, la *mangrana*, expresión total de su exuberancia escénica. Resultó una decisión más metafórica que provocadora, riesgo significante en un cineasta reconocido más por la forma de la provocación que por los temas que escogía para inducirla. Lógicamente los intelectuales profranquistas entraron en el fondo y no tardaron en calificar a Berzosa "como un Luis Buñuel para pobres" (Parés, 2014), la manera fácil de confinarlo a un grupo de determinadas pretensiones políticas y, por qué no decirlo, maneras barrocas, sin duda, educados todos en la misma tradición.

Pese a ello, destaca la sencillez de su estilo que, a partir de su incursión ilicitana, se vería salpicado de cambios de registro en que la fricción entre las piezas del *collage* provocará «una fractura desenmas-

24 Parés ve en esta característica la forma en que Berzosa hace explícito con la cámara la opinión que tiene del personaje filmado.

caradora» (Parés, 2014: 7), deudora de su compromiso político. En *Le Mystère d'Elche*, como en sus películas más significativas sobre la cultura española, no muestra todo aquello que explican las enciclopedias, huye del documental tradicional que impone al público unos sentimientos; es decir, Berzosa trata a los espectadores como adultos, "sin lubricantes musicales, pedagógicos o poéticos" (Bouthier y Cerf, 1981). Aunque se duerman, como filma a un hombre durante la representación en la basílica, como si retratara al espectador que rechaza ser su cómplice.



Escena de *Le Mystère d'Elche* (José María Berzosa, 1972). *Institut national de l'audiovisuel* (Ina)

Como en algunos otros de sus trabajos, *Le Mystère d'Elche* trasciende el producto televisivo. En esta película hemos encontrado también el Berzosa cineasta, aquél que induce "un sentimiento reservado habitualmente a los espectadores de las salas de cine; el sentimiento de haber visto algo que modifica nuestra mirada" (Even, 1981: 10).

5. Conclusiones

No podemos entender la película de Berzosa como otra cosa que no sea una obra artística sobre otra obra artística, alejada de cualquier intento de pedagogía. Aunque *Le Mystère d'Elche* no se puede entender como una investigación científica, el tiempo transcurrido coloca la película de Berzosa ante una nueva perspectiva que, completada con las piezas del NO-DO y TVE, y comparada con la representación actual del *Misteri*, permitiría a los investigadores aclarar algunos aspectos de la evolución de la *Festa* que de otro modo sería imposible abordar, en cuanto a los elementos escenográficos tanto como a los movimientos ceremoniales[25]. A pesar de que González Beltrán, después de ver la segunda parte del documental en televisión, le trasladara al presidente del Patronato la impresión "de que estaba viendo un trozo de la película de *Mondo cane* [*Este perro mundo*, Paolo Cavara, Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi, 1962] […], donde se presentan todas las rarezas del mundo, o un documental sobre cualquier país subdesarrollado"[26]; esto no disminuyó el interés por conocer la película en Elche.

Estaban convencidos de que la película era un documento importante, si bien, de haber conocido la radicalidad de la propuesta, *Le Mystère d'Elche* no podría haber formado parte de la divulgación que se reclamaba para la *Festa*, basada en parámetros estándar. La mirada turística que se le presumía

25 Vale la pena citar como ejemplo el momento en que el *Araceli* entra en la apertura central del *cadafal* y las manos de un operario de la tramoya terrestre le hace entrega de una muñeca a modo de alma de la Virgen: en la actualidad el aparato aéreo no entra y el alma es ofrecida por un ángel del cortejo de la María.

26 APME (21/2/1973).

en Elche a Berzosa cumplió su función, era la visión selectiva de aquella persona que podía encontrarse por vez primera ante un fenómeno como el *Misteri*, sin embargo la mirada irónica de Berzosa no colaboró en la pervivencia del estereotipo cultural que, al fin y al cabo, apuntalaba gestos como el del profesor ilicitano en Francia. Berzosa expuso a través de la *Festa* el aspecto paradójico de la situación de un país donde la intelectualidad y la cultura estaban secuestradas por la España tradicional y religiosa.

El espectador no se encontraría ante una filmación usual, seguramente porque el mismo director no consideraba convencional la obra filmada. En *Le Mystère d'Elche* Berzosa tuvo en cuenta todas las posibilidades que la realidad le ofrecía, y el guion solo fue una pista para montar después la película, porque el cineasta había encontrado en Elche personajes que incidieron en la realidad a través de sus palabras como el mejor de los bisturís. La cámara hizo el resto con un trabajo ágil en la mesa de montaje, donde todos los actores fueron tratados en igualdad. Solamente la palabra podía traicionarlos, hacer justicia entre la burguesía que tenía el poder del *Misteri* y el pueblo que hacía posible la *Festa*.

La pretensión de Berzosa era opuesta a la de Lawaetz: a él le interesaba no el aislamiento de la *Festa* dentro de la cultura europea, sino la inmersión del *Misteri* dentro de la sociedad que lo hace posible. Desde esta perspectiva historiográfica, conviene rescatar una película como *Le Mystère d'Elche* para profundizar, no sólo en los dispositivos a través de los que el acto de filmar explora la realidad de una fiesta, sino en la manera en que las características intrínsecas de ese folclore reconstruyen un determinado relato cinematográfico a partir de la *mise-en-scène* de un autor paradójico: rechazado injustamente por aquellos que, en el mismo combate por un nuevo modelo cultural, fueron engullidos por los viejos gestores de la tradición española.

Apéndice documental

Ficha técnico-artística de *Le Mystère d'Elche* (1972), en dos partes de 33 y 28 minutos, emitidas respectivamente el 8 y 22 de enero de 1973, *Office National de Radiodiffusion-Télévision Française* (ORTF), 1st Channel.

Realización: José María Berzosa
Productores: Philippe Arrii-Blanchette, Charles Bravant para el programa *La musique et nous*)
Director de fotografía: Henri Martin
Cameraman: José Ramón Torcida
Sonido: Serge Peraism, asistiendo a Jean Claude Pieron
Mezclas: J. P. Quiquempois
Montaje: Ludmilla d'Artec
Jefe de taller: Henri Reville
Jefe de producción: Ángel Celdrán
Asistente de producción: Genevieve Chardin
Script-girl: Michelle Podroznik
Voz over*:* Luis Berzosa
Realización segunda unidad: Annie Testard (con la colaboración de TVE)

Bibliografía

Barisone, Luciano & Bartolone, Antonella (1981). Entrevista publicada en *Filmcrítica*, 310 (diciembre 1980), en Obadia, Danièle. *José María Berzosa*, (p. 8). Madrid: Filmoteca Nacional de España.

Bouthier, Bernard & Cerf, Claudine (1981). Fragmentos de dos entrevistas publicadas en *Les Cahiers de la Production Télévisée*, junio de 1975 y octubre de 1978, en Obadia, Danièle. Ibíd, (pp. 3-5).

Càmara Sempere, Hèctor (2001). Aproximació al vocabulari de la *Festa d'Elx. La Rella* nº 14, 75-98. Elche: Institut d'Estudis Comarcals del Baix Vinalopó.

Càmara Sempere, Hèctor (2009). "La *Festa* era Elx en festa" (Representar, celebrar o vendre el *Misteri d'Elx*). *Festa d'Elx* nº 55, 127-149). Elche: Ajuntament d'Elx.

Càmara Sempere, Hèctor & Cámara Sempere, José F. (2009). El *Misteri d'Elx* es fa cinema: l'interés per la *Festa* a través del cel·luloide, en García Sempere, Marinela & Martos, Josep Lluís (eds.), *L'edat mitjana en el cinema i en la novel·la històrica*, (pp. 107-129). Alicante: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.

Cámara Sempere, José F. (2013). *El cinema a Elx. Apunts per a la seua història*. Elche: Càtedra Pere Ibarra, Universitas Miguel Hernández.

Casares Rodicio, Emilio (coord.) (2011). *Diccionario del cine iberoamericano*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores - Fundación Autor.

Castaño García, Joan (1997). *L'organització de la* Festa d'Elx *a través del temps*. Valencia: Generalitat Valenciana.

Castaño García, Joan (2002). *Aproximacions a la* Festa d'Elx. Alicante: Institut de Cultura «Juan Gil-Albert».

Castaño García, Joan (2008). *El* Misteri d'Elx*, la festa de tots*. València: Biblioteca Valenciana - Generalitat Valenciana.

Even, Martin (1981). El Greco duerme en las sacristías, pero el doctor Freud vigila. *Le Monde*, 3/3/1974, en Obadia, Danièle. Ibíd, (pp. 10-11).

Font, Domènec (1976). *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*. Barcelona: Avance.

Freixas, Ramón (1981). José María Berzosa: la fuerza de la subjetividad, *Dirigido por...*, 81, 37-39.

García Rodrigo, Jesús (1995). *La aventura del cine (1897-1995): Albacete, en el centenario del séptimo arte*. Albacete: Diputación Provincial de Albacete.

Gubern, Román (2013). *Cultura audiovisual. Escritos 1981-2011*. Madrid: Cátedra.

Hanoun, Marcel (2014). *Cine, cineasta. Notas sobre la imagen escrita*. Santander: Asociación Shangrila Textos Aparte.

Ibarra Ruiz, Pere (1933). *El Tránsito y la Asunción de la Virgen*. Elche: Tip. Agulló.

Massip i Bonet, Francesc (1985). Elements de l'escenari horitzontal (cadafal i andador) del *Misteri d'Elx. La Rella* nº 5, 23-30. Elche: Institut d'Estudis Comarcals del Baix Vinalopó.

Massip i Bonet, Francesc (1991). *La* Festa *i els misteris medievals europeus*. Alicante: Institut de Cultura «Juan Gil-Albert» - Ajuntament d'Elx.

Parés, Luis E. (2012). Filmar desde el otro lado, en Parés, Luis E. (coord.), *Filmar el exilio desde Francia: Fernando Arrabal, José María Berzosa, Joaquín Lledó, Jorge Amat* (pp. 19-35). Madrid: Instituto Cervantes.

Parés, Luis E. (2014). *Derivas sarcásticas desde el exilio. La tradición cultural española en el cine documental de José María Berzosa*. <www.academia.edu> (28/8/2016).

Santos, Dámaso. (1954). Con la pluma todos los días. *Festa d'Elig* nº 13 (sp). Elche: Junta Nacional Restauradora del Misterio de Elche y sus Templos.

Simó Castillo, Juan B. (2016). *Antonio Pascual Ferrández (1903-1986)*. Vinaròs: Centre d'Estudis del Maestrat.

Filmografía

Dalí, Salvador (1975). *Impressions de la Haute Mongolie*. Westdeustches Fernsehen. 16 mm, color, 70 minutos.

Dieckmann, Heinz (1966). *Das Mysterium von Elche. Ein Bericht aus Südspanien*. Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF). 16 mm, B/N, 60 minutos.

García Berlanga, Luis. (1957). *Los jueves, milagro*. Producciones Cinematográficas Ariel. 35 mm, B/N, 83 minutos.

Hanoun, Marcel (1962). *Le Mystère d'Elche*. Office Radiodiffusion Télévision Française (ORTF), 16 mm, B/N, 38 minutos.

Lawaetz, Gudie & Dodds, Michael (1978). *The Mistery of Elche*. Folger Shakespeare Library, 16 mm, color, 111 minutos.

Molina Foix, Vicente (2001). *Sagitario*. Fernando Colomo Producciones Cinematográficas. 35 mm, color, 109 minutos.

Saura, Carlos (1967). *Peppermint Frappé*. Elías Querejeta Producciones Cinematográficas. 35 mm, color, 92 minutos.

Saura, Carlos (1972). *Ana y los lobos.* Elías Querejeta Producciones Cinematográficas. 35 mm, color, 102 minutos.

Saura, Carlos (1979). *Mamá cumple cien años.* Elías Querejeta Producciones Cinematográficas. 35 mm, color, 95minutos.

Autor

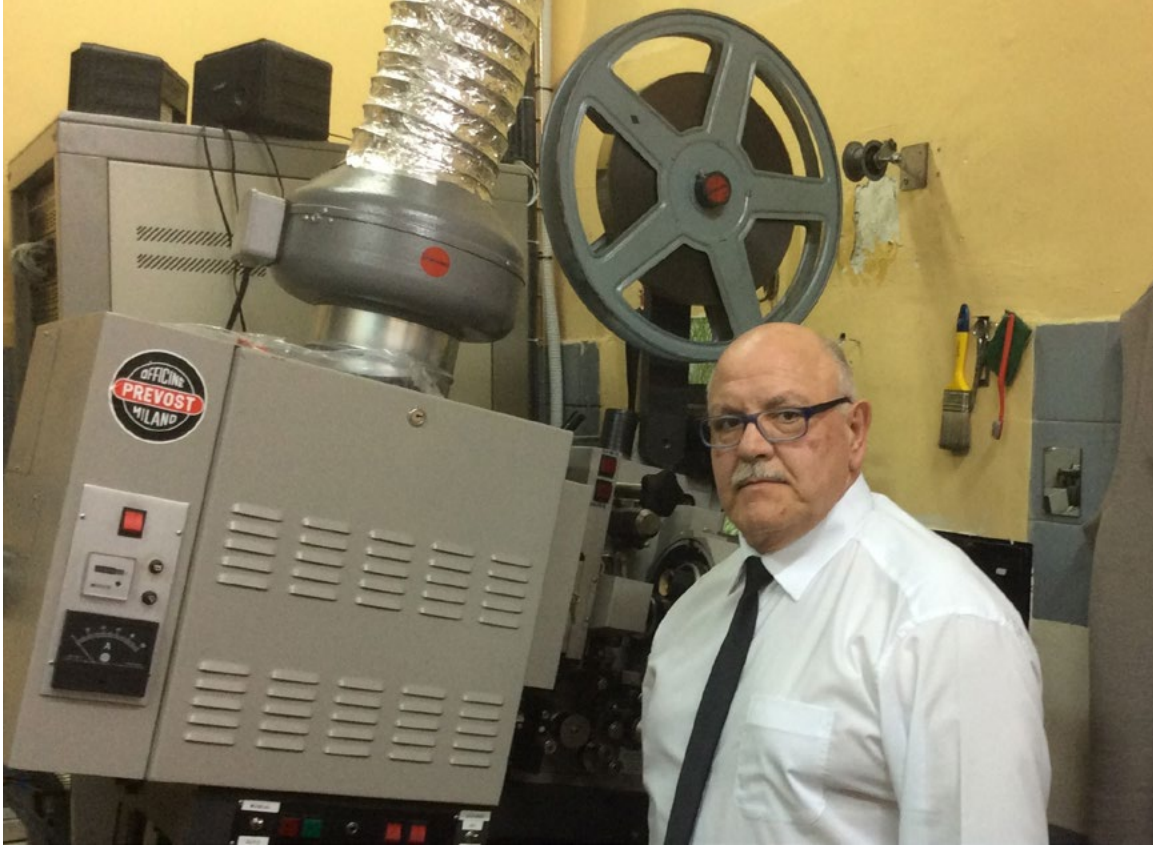
José Francisco Cámara Sempere es arquitecto técnico, especialidad en Conservación del Patrimonio, por la Universidad de Alicante. Entre sus investigaciones sobre la historia del cine en Elche destacan libros como *El cinema a Elx. Apunts per a la seua història* o *La pantalla infatigable. 40 años del Cineclub Luis Buñuel en Elche*, y artículos publicados en revistas como La Rella («El Capitolio, l'època daurada del cinema a Elx»; «El desafiament de la crítica cinematogràfica: un exemple a la premsa històrica local»). También ha presentado ponencias («El Misteri d'Elx es fa cinema: l'interés per la Festa a través del cel·luloide») en seminarios organizados por la Universidad de Alicante (Vigència de l'Edat Mitjana: cinema i novel·la histórica, 2008).

Entrevista a Ceferino Blázquez, proyeccionista en la empresa Reyzábal

EMETERIO DIEZ PUERTAS

Ceferino Blázquez Alonso lleva casi cincuenta años metido en una sala de cine. Empezó en el puesto más subalterno, vendiendo cacahuetes y chocolatinas, y lleva años en el más alto o, al menos, en el más cualificado: jefe de cabina. Durante todo este tiempo ha trabajado siempre para Julián Reyzábal Larrouy y sus herederos, por lo que esta entrevista es también un poco la historia de dicha empresa, una de las más importantes del ramo de la exhibición en Madrid. El fundador era un campesino burgalés que emigró a Bilbao y, con la reventa de entradas de cine, se pagó los estudios de contable. En los años treinta, Reyzábal llegó a Madrid, trabajó en la distribuidora Sociedad Anónima General de Espectáculos (SAGE) y aprendió el oficio de vender películas. Terminada la guerra, compró un solar, abrió un cine de verano y comenzó su actividad como exhibidor. En el momento de mayor esplendor, la empresa Reyzábal llegó a tener más de treinta salas en Madrid. Creó también la compañía de producción y distribución Ízaro Films. Con los beneficios de los negocios cinematográficos, los Reyzábal se hicieron con un vasto número de propiedades inmobiliarias.

Ceferino entró en la empresa en los años sesenta, cuando todo iba viento en popa. Era casi un niño, pero hacía falta llevar a casa otro sueldo. Había nacido en Madrid en 1955, en el seno de una familia obrera con otros dos hijos, un hermano y una hermana. Por ser el mayor, Ceferino lleva el mismo nombre de su padre y de su abuelo. Su padre se ganó la vida como carpintero en empresas de automoción tales como Barreiros y Talbot, mientras que su madre, Ana, era ama de casa. La familia paterna era madrileña de varias generaciones, y la materna asturiana. Él ha vivido toda su vida en el barrio de Carabanchel. Está casado. Su mujer, oriunda de Ciudad Real, es ama de casa. Tienen un hijo. Su formación académica, como era propio de las clases humildes en la época, fue breve, hasta los catorce años. No llegó a terminar el Bachiller. Estudió en el colegio Ramiro Ledesma Ramos, así llamado en recuerdo de uno de los fundadores del partido Falange



Ceferino Blázquez Alonso

Española de las J.O.N.S., y luego pasó al Ruiz de Alda, en honor al pionero de la aviación y también falangista. Entonces se cantaban en el patio el *Cara al sol* y el *Prietas las filas*, y para los alumnos Franco era el ideal máximo. Sus asignaturas predilectas eran Historia y Gimnasia. En su casa había pocos libros. Su lectura preferida eran los tebeos: primero *Pulgarcito* y luego los superhéroes, como *Capitán América*. Era la época en la que los cómics se prestaban o intercambiaban en una tienda por muy poco dinero, más baratos los que estaban viejos y más caros los nuevos. En la familia apenas había otra actividad cultural que ir al cine. La primera vez que vio una película fue en una sala de verano en la barriada de San Vicente de Paúl, donde se iba con el bocadillo de tortilla y se pagaba cinco céntimos por beber del botijo. Desde entonces se enganchó al cine. Ha hecho de su pasión su oficio. Le faltan tres años para la jubilación. Su pensión y sus ahorros constituyen el patrimonio que le quedará.

› *Ceferino, ¿por qué dejaste tan pronto el colegio? ¿Eras mal estudiante?*

Yo aprobé el ingreso al Bachiller con Matrícula de Honor. Podría haber estudiado una carrera, pero hacía falta otro sueldo en casa y yo era el mayor. Antes, en 1967, con doce años, yo me iba con la cartera del colegio al cine Oporto, en la avenida Oporto. Era un cine de barrio al lado de casa, ahora es un bingo[1]. Iba a vender patatas fritas, palomitas, cacahuetes, chicles, bombones… Las pipas estaban prohibidas. El bar del cine tenía chavales para que en los descansos vendiésemos eso. Mi madre limpiaba en casa de la taquillera del cine, dijo que hacía falta un chico y así entré. Éramos tres, uno en el entresuelo, otro en butacas y otro en el vestíbulo. Iba a porcentaje, un 7% de lo que vendía: cuanto más vendía más ganaba. En aquella época, se vendía muchísimo, sobre todo, sábado y domingo. Además, veíamos la película, siempre que no fuese para mayores,

1 Concretamente en el número 4. Hoy es el Bingo Oporto.

que entonces no nos dejaban verla. Conseguía unas doscientas pesetas, salvo que diese mal el cambio o me quitasen algo, sobre todo en días de aglomeración en el vestíbulo, que entonces me lo descontaban. Lo peor era que no te pagasen los bombones de licor, lo más caro.

› *Luego, a tiempo completo, estás empleado desde los catorce años.*

Sí, a esa edad dejé los estudios y pasé a ser botones. El botones era el recadero del cine. Dependía del conserje. Su cometido, por la mañana, era llevar el billetaje. Allí el gerente lo contaba y se hacían las cuentas. El gerente ponía la lista con el dinero que se había recaudado con el documento de lo que se había metido en el banco. Además, yo llevaba el billetaje sellado a la Junta de Protección de Menores[2], donde lo taladraban. Era la forma que tenía el Estado para controlar las entradas vendidas, y quedaba listo para ser usado a la semana siguiente. Luego, el botones también recogía la propaganda de la película, si hacía falta perfume iba a por él, perfumaba la sala en los descansos, y hacía todo tipo de recados del personal: "Tráeme cien gramos de jamón para la cena", y eso.

› *¿Cuál es tu siguiente ascenso en el escalafón de una sala de cine?*

Con dieciséis años paso a ser ayudante de cabina y estoy hasta los veinte. Para ser ayudante de cabina había que tener dieciséis años y haber hecho seis meses de prácticas con el jefe de cabina. Él te enseñaba y te evaluaba. Si te aprobaba, entonces ibas al sindicato vertical y te daban el carné. El cometido del ayudante era poner el rollo en el proyector –entonces había dos–, mientras que el operador era el que cargaba la máquina. Cuando el rollo terminaba, el ayudante le daba la vuelta y lo dejaba preparado para la sesión siguiente. También montaba los anuncios y limpiaba la máquina. Entonces la linterna producía carbonilla y suciedad y todo eso. Cada vez que el proyector estaba parado, se limpiaba y se ponían carbones nuevos. Había que tener la máquina impoluta.

› *Has trabajado toda la vida con los Reyzábal.*

Siempre he trabajado para la misma empresa, desde los catorce años. Llevo contratado en ella cuarenta y siete. Empecé con el abuelo, Julián Reyzábal Larrouy, un hombre de mucho carácter, luego trabajé para los hijos y ahora para la nieta, Sara Reyzábal Delgado. Tres generaciones. Esta empresa ha llegado a tener unas treinta y dos salas, entre otras el Cine Callao y el Palacio de la Prensa, las dos en la Gran Vía[3]. Yo trabajaba en la sala que me tocaba. Estaba unos años en una sala concreta o alguien se iba de vacaciones, o enfermaba, y te decían: "Ceferino, vete al cine Consulado[4], que haces falta". O ibas al Victoria[5] o al Liceo[6], donde hiciese falta. En el cine Callao estoy desde el 2002. Llevo quince años.

2 La Junta Provincial de Protección de Menores de Madrid se disolvió en 1984. Sus competencias fueron asumidas por la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid.

3 La prominencia de la familia Reyzábal en el sector de la exhibición cinematográfica española en general, y madrileña en particular, es en la actualidad menor, en comparación con otros operadores nacionales e internacionales que han participado de un proceso de absorciones. Asimismo, es importante tener en cuenta que los Reyzábal se decantaron por diversificar sus negocios hacia otros sectores de actividad. Vid. al respecto García Santamaría, José Vicente (2015). *La exhibición cinematográfica en España. Cincuenta años de cambios*. Madrid: Cátedra.

4 Sito en el número 38 de la calle de Atocha, en la actualidad está ocupado por una clínica dental.

5 Con vistas al Paseo de Ronda (en la actualidad, calle de Francisco Silvela) y a la calle de José Picón, el cine Victoria sigue en activo.

6 En el 174 de la calle de Antonio López, hoy también transformado en bingo.

› *De ayudante pasaste a operador. Para ser operador de cabina había que aprobar un examen, casi una oposición. El examen de operador era difícil, ¿verdad?*

Sí, era muy difícil. Tenía veinte años. El examen se hacía en Madrid y se presentaban unos doscientos aspirantes de toda España. El tribunal estaba formado por un empresario exhibidor y otro distribuidor, un inspector de policía, un catedrático experto en cine, electricidad, electrónica y eso, y un operador. Había una parte teórica y otra práctica. En la parte teórica tenías unos cuarenta temas: acústica, electrónica, película, cosas de derecho, seguridad de incendios… Se inscribían muchos estudiantes, que se presentaban para ganar un dinero, pero caían en el práctico. En esa parte te examinaba un operador y te hacía las mayores *pirulas* para ver que te sabías el oficio. Te daba un rollo: "Móntalo". Te lo daba al revés y con la banda sonora al revés. "Cárgalo", te decía, y ponía el objetivo desenfocado. Muchas trampas te hacían. Pero aprobé a la primera.

› *¿Ha sido el carné de operador un instrumento de control del acceso a la profesión por parte de los trabajadores ya instalados?*

No sé. No me digas por qué se sacaban más o menos plazas. Yo sé que todo el mundo podía presentarse, pero a lo mejor no todos los que aprobaban podían trabajar. Tenías que afiliarte al sindicato vertical[7], pagar una cuota y esperar a que hubiese un puesto de trabajo. La afiliación era obligatoria.

› *¿El carné de operador de cabina era un instrumento de reclutamiento de profesionales de probada moralidad y sin choques con el régimen?*

DIRECCION GENERAL DE SEGURIDAD
ESPECTACULOS
OPERADOR DE CINEMATOGRAFO
Núm. 4

Carné de operador de cabina de Ceferino Blázquez, fechado en 1975 y emitido por la policía

Bueno, te exigían certificado de buena conducta de la Guardia Civil[8] y certificado de [antecedentes] penales del ministerio de Justicia. Tenías que ser una persona impecable: nada de presos, fichados, sinvergüenzas…

› *Bajo el franquismo, las películas iban acompañadas de unas hojas de censura. Venían en ella la clasificación por edades y, en ocasiones, los cortes que se habían dado. ¿En algún caso has proyectado una copia sin esos cortes?*

No sé. Yo proyectaba lo que me daban.

› *¿Y en alguna ocasión se ha presentado alguien en la cabina para censurar lo ya censurado?*

Me ha pasado eso dos veces. La primera estaba en el cine Oporto. Debió de ser por los setenta. No recuerdo el título. El caso es que vino un señor que se presentó como censor y me pidió que cortase una escena en la que se veía un poco un pecho a una señora, por un lateral del vestido. Era un fotograma, un *flash*, y el tío lo había detectado. La segunda vez fue por un anuncio.

7 Oficialmente llamada Organización Sindical Española (OSE), constituía la única central autorizada en el país durante la dictadura franquista, desde 1940 hasta 1977.

8 Los certificados de buena conducta se expidieron en España hasta el año 1979.

Salía una mujer del agua en bañador e iba corriendo a cámara y, claro, se le movían los pechos. Vino el censor y cortó la carrera: la mujer salía del agua y, de pronto, ya estaba en primer plano en cámara.

› *¿Has tenido problemas de seguridad en la sala, como incendios o momentos de pánico?*
Nunca he tenido. Alguna cosa de humo por la calefacción. Y algún muerto por infarto en la sala.

› *¿Has suspendido sesiones de cine por cuestiones técnicas?*
Muchas. Hay multitud de causas para suspender. Antes, por rotura de la película o porque el rollo se te caía y se te salía. Ahora mismo porque se te va una lámpara. Una lámpara de 6 000 vatios hay que esperar media hora a que se enfríe, y puede explosionar si la quitas en caliente. Luego, por averías en altavoces o sonido. Y también porque el ordenador se te queda *pillado* y tienes que reiniciarlo.

› *Se ha acusado a los proyeccionistas de proyectar con lámparas que ya no daban para más, de atender al foco cuando se les silbaba desde la sala, de meter tarde el siguiente rollo, de quitar metraje para abreviar la sesión o de proyectar más rápido.*
No sé. En pueblos, quizás. En Madrid esas cosas no pasaban. Aquí había profesionales.

› *¿Las distribuidoras eran muy fiscalizadoras en cuanto al cuidado de la película?*
A ti la película te venía repasada, con un boletín de repaso que daba cuenta del estado de la copia. Luego había un cuadro de deterioro. Dependiendo del tiempo de la película en cartel, la distribuidora admitía ciertos daños. Tenían un parte que decía "rajada", "arañada", "picada" en distintos grados… Si no dejabas la ventanilla limpia del proyector, por ejemplo, dañabas la copia. De la sala volvía a la distribuidora, y las repasadoras veían de nuevo la película y hacían el parte. Un empalme mal hecho, pero no detectado, podía hacer un destrozo en el rollo al ser proyectado. Los cines tenían un seguro para esto.

› *Entonces en Madrid había distintas categorías de salas.*
Había salas de estreno, donde se presentaba la película por primera vez. Luego esa película pasaba a salas de primer estreno, donde se daba la película base con otra de complemento. Y de ahí al segundo reestreno. Nuestra empresa tenía dos circuitos de estreno, uno de segundo estreno y otro de tercero. Luego estaba la sesión continua. Tu notabas la diferencia de estar en un circuito u otro en lo deteriorado que estaba el material. Cuanto más lejos del estreno, peor estaba la copia.

› *Has vivido la crisis de la exhibición por culpa de, entre otras cosas, las discotecas y el vídeo. ¿Cómo la pasaste?*
El peor momento para mí fue hacia 1982. Yo era operador de cabina en el cine Oporto. Entonces la empresa empezó a ir mal, faltaba limpieza, no se reparaban los desperfectos y la sala se cerró. Pero me colocaron en otro lugar.

› *¿Ha habido presión inmobiliaria para convertir el cine Callao en otra cosa?*
Han intentado comprarlo C&A y Zara, pero esta empresa tiene el cine porque quiere, es su capricho, y da dinero. Las pantallas que han puesto fuera, en la fachada, son una mina en publicidad.

› *¿En algún caso abrís por las mañanas?*
Sí, por la mañana suelen venir las productoras a hacer las sesiones de prueba de las películas terminadas que hayan rodado.

› *¿Y hay eventos?*
Hacemos en el Callao el Festival de Cine Fantástico y terror de Madrid[9], la Madrid Premiere Week, que presenta por primera vez estrenos nacionales e internacionales[10], y hacemos muchos estrenos. La flor y nata de los actores mundiales han pasado por el Callao. Ahora también hacemos espectáculos, monólogos, conciertos…

› *Ceferino, ¿el cine es caro?*
Creo que no. Por ocho euros estás casi dos horas entretenido. Vete a un bar a comer calamares. Te los comes en media hora.

› *¿Desde donde mejor se ve una película es desde la fila siete?*
Lo de la fila siete es un mito. Donde peor se ve una película es en el patio de butacas. En cambio yo aquí estoy como un señor, la veo a la altura de mis ojos.

› *No sé en el Callao, pero seguro que en los cines de barrio había alguna sesión movidita por el mal comportamiento del público.*
Nada. El público es maravilloso y soberano. Una vez estaba en el cine Liceo en la última sesión y una lámpara me falló y bajó la intensidad. Pensaba suspender, pero el público que estaba en la sala se había bajado a las primeras butacas para verla mejor, y nadie protestó.

› *En la época de la heroína, ¿la gente se pinchaba en la sala?*
Cuando estaba en el cine Oporto, aparecían muchas jeringuillas en los baños, en los flotadores. Tenías que coger una escalera, subirte y quitarlas. Se quedaban fritos en la butaca y pedían mucho limón, que usaban para desinfectar, y mucha Coca-Cola y azúcar.

› *¿Las parejas venían al cine y aprovechaban la oscuridad para hacerse tocamientos?*
Sí, bueno, las parejas se ponían en la última fila. La llamaban la fila de los mancos.

› *¿Hubo problemas con el cine "S" por las escenas de sexo?*[11]
En esa época había mucho salido. Se ponían en las esquinas, se tapaban con el abrigo y, en fin…

› *Por obligación tú ves cientos de películas. ¿Te hueles desde el primer día cuál va a ser un éxito y cuál un fracaso?*
Sí. Es muy sencillo. Si a mí me gusta, suelen ir bien; si no, no digo que sea un fracaso, pero es que tiene un público particular, adolescentes o mayores.

› *¿Cuáles han sido algunos de los grandes éxitos de público que tú has visto en los cines en los que trabajabas?*
Encrucijada para una monja (Julio Buchs, 1967), *No desearás al vecino del quinto* (Tito Fernández, 1970), *El expreso de medianoche* (*Midnight Express*, Alan Parker, 1978), que estuvo catorce meses, *Gandhi* (Richard Attenborough, 1982)…

› *¿Hay éxitos o públicos por horarios?*
Ahora el público mayor viene a las 16 y las 19. Salen a comer o merendar y entran. Por la noche viene público joven. Por eso, en función de la película y la hora, una sala tiene más público que otra.

9 La muestra SyFy ha sido acogida por varios cines, entre otros el Callao en su X edición, en el año 2015.

10 Esta actividad se celebra desde el año 2011.

11 La clasificación "S", categoría que recibían las películas de contenido erótico autorizadas para su proyección en salas cinematográficas, estuvo vigente entre 1977 y 1984.

› *Y por meses, ¿cómo funciona la sala?*
Junio es el peor mes de cine, por el calor y porque los chicos están de exámenes.

› *Los operadores de cabina eran la aristocracia obrera dentro de una sala de cine, y por eso reivindicaban comer aparte, es decir, tener un convenio propio.*
Bueno, nosotros siempre hemos sido profesionales, los otros no. Esta es nuestra principal actividad, estamos especializados, pasábamos un examen. Los otros eran como un relleno. Y además los acomodadores tenían la propina, que creaba envidias. La taquillera también pillaba propina. Se guardaba las mejores entradas sin vender y cuando quedaban las peores, si el cliente arrimaba un billetito, entonces le daba una entrada mejor que supuestamente había reservado a un señor. Y en la reventa estaba implicada la taquillera.

› *¿Cuántos oficios distintos hay en estos momentos en el Callao?*
Somos dieciséis trabajadores. Hay personas que rotan como acomodadores –es de los pocos sitios en que los hay–, porteros y taquilleros. Luego está el personal de limpieza, el personal del bar, el personal de cabina… Somos dos operadores que nos turnamos. Y el gerente o administrativo, que lleva la contabilidad y el personal.

› *¿Cuál es tu actual horario de trabajo?*
Estoy desde las 15:30 de la tarde hasta las 00:30 de la noche. Traigo la cena, la caliento y me la como.

› *¿Hay que superar cierto nivel de claustrofobia para estar tantas horas metido en una cabina de proyección?*
El 80% de las cabinas no dan a la calle. A mí no me pasa nada.

Cine Callao de Madrid

› *Y, cuando se trabaja por la tarde-noche, ¿qué se hace por la mañana?*
Yo he estado treinta años pluriempleado. Trabajaba en una empresa de productos químicos para veterinaria. Estaba desde las 8 hasta las 14 horas.

› *¿Cuántos días libras ahora?*
Libro dos días por semana, y cada tres semanas, tres días.

› *¿Cuántos días de vacaciones tienes al año?*
Por convenio, treinta y dos días.

› *¿Y el sueldo?*
Unos 1.300 euros al mes. Yo cobro más por la antigüedad.

› *¿El proyeccionista es un oficio de hombres?*
Solo he conocido a dos compañeras proyeccionistas en mi vida, y en los últimos años.

› *¿Hay mucho eventual?*
Aquí, el que entra, entra fijo, salvo que el chico quiera estar a tiempo parcial porque estudie.

› *¿Se han externalizado servicios?*
Sí, la limpieza.

› *¿Estás afiliado en estos momentos?*
No. He estado afiliado al sindicato vertical. Luego, con la democracia, este se convirtió en la Asociación Sindical de Operadores Cinematográficos Españoles (ASOCE). Era mayoritario, era el que discutía el convenio. Estaba mal visto pertenecer a UGT o CC.OO. Ellos no tenían personal de cabina. Tampoco acomodadores, porque eran en su mayoría policías. Los empresarios preferían tener a alguien con experiencia en orden público. Luego la ASOCE desaparece, porque se van jubilando los mayores, y hace treinta años desaparecen los exámenes. Se contrata al primero que llega. Desaparece el oficio de operador de cabina y aparece el proyeccionista. Entonces UGT y CC.OO. comienzan a tener representación. Yo he sido delegado de CC.OO. de los trabajadores de este cine hasta hace unas semanas, pero no estoy afiliado. No me he vuelto a presentar porque me jubilaría antes de cumplir el mandato –me toca dentro de tres años–. Como delegado de los trabajadores, soy el intermediario entre la empresa y los compañeros. Fundamentalmente planteo ante la empresa cuestiones de horarios.

› *¿Cuáles son las cuestiones más candentes cuando se negocia el convenio?*
A los empresarios les pica mucho la antigüedad: con un quinquenio tenemos un 7% más de sueldo. Quieren quitarlo, pero es algo consolidado. Y les molesta una paga partida en dos veces, una tercera paga extraordinaria.

› *El operador de cabina ha sido un oficio en constante reciclaje tecnológico. ¿Hay compañeros que no han sido capaces de adaptarse?*
Sí, muchas personas mayores no siguieron cuando pasamos al ordenador. Hace tres años decidieron que la película de 35 milímetros se había acabado y que el que quisiera seguir con el cine tenía

El *software* que se emplea para proyectar la película, y los complementos

que poner un proyector digital. Entonces hubo salas que cerraron y compañeros que lo dejaron.

› *Esa tecnología ha ido además comiéndose oficios.*
Ahora una persona, el proyeccionista, hace prácticamente lo que antes hacían tres: el ayudante de cabina, el operador de cabina y el jefe de cabina. Hay un jefe de cabina cuando hay varios proyectores en distintas cabinas de una sala de cine.

› *¿El oficio de proyeccionista puede desaparecer con las nuevas tecnologías?*
Sí. De hecho, creo que, en Estados Unidos, hay salas que ya funcionan vía satélite. Aquí hicieron una prueba.

› *¿Vas al cine el día que libras?*
Sí, sí, sí. A mí me encanta al cine, y a mi mujer igual. Mi mujer es hija de operador de cabina. Era mi jefe en el cine Oporto. Nos conocimos en la cabina cuando ella llevaba la cena a su padre.

Autor

Emeterio Diez Puertas es doctor internacional en Investigación en Medios de Comunicación por la Universidad Carlos III y doctor en Geografía e Historia por la Universidad Complutense. Trabaja como profesor en la Universidad Camilo José Cela desde 2001 y, desde 1998, dirige el Gabinete de Comunicación de la RESAD (Real Escuela Superior de Arte Dramático). Su línea de investigación abarca los campos de la historia de los medios, la narrativa audiovisual y los estudios de género. Entre sus publicaciones se encuentran *Golpe a la Transición. El secuestro de "El crimen de Cuenca"* (Barcelona: Laertes, 2012) y *Cronotopos Audiovisuales Iberoamericanos* (Madrid: Síntesis, 2016).

Entrevista realizada el martes 14 de febrero de 2017.

BIBLIOTECA

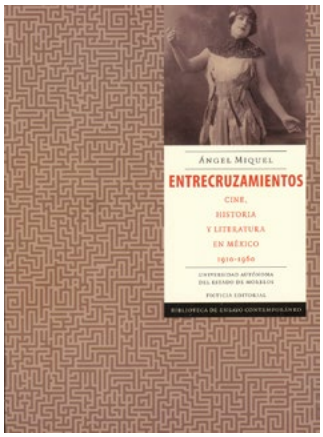
Algunos contextos para el cine mexicano

MARINA DÍAZ LÓPEZ
Instituto Cervantes.

> *Entrecruzamientos. Cine, historia y literatura en México, 1910-1960*

ÁNGEL MIQUEL

Cuernavaca/México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos/Ficticia Editorial, 2015.



El trabajo historiográfico de Ángel Miquel siempre ha estado vertebrado en torno al mundo de las mediaciones de la cultura mexicana; su ámbito de preocupación e investigación. Desde sus libros que recopilaban el trabajo de los periodistas en la época del cine mudo[1] hasta sus últimos acercamientos a la cultura cinematográfica de la Revolución –sobre todo vinculada a la literatura, la fotografía, incluso la radio–[2], buena parte de su bibliografía participa de la pulsión por acercarse a los distintos ámbitos culturales que, en su relación con el cine, evocan y construyen el discurso que posibilita entender la historia contemporánea. Sin duda, es ahí donde se centra otra de sus vertientes de trabajo; no tanto en la elaboración de una aproximación positivista hacia el corpus de la historia académica que pudiera aportar el cine, sino en la configuración de un nutrido contexto que no sea subsidiario de los grandes relatos o de los acercamientos especializados, sino que sirva, de nuevo, para evidenciar a los distintos protagonistas[3], y las formas del discurso cultural en el hacer historiográfico[4].

Entrecruzamientos se inserta en este espacio y combina ambos intereses del autor. Dividido en

1 Miquel, Ángel (1992). *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México, 1896-1929*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara; (1995). *Por las pantallas de la ciudad de México. Periodistas del cine mudo*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara; (2005). *Acercamientos al cine silente mexicano*. Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

2 Miquel, Ángel (2005). *Disolvencias. Literatura, cine y radio en México (1900-1950)*. México: Fondo de Cultura Económica; (ed.) (2009). *Placeres en imagen. Fotografía y cine eróticos 1900-1960*. Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

3 Miquel, Ángel (1997). *Salvador Toscano*. México/Veracruz/Puebla/México: Universidad de Guadalajara/Universidad Veracruzana/Secretaría de Cultura/Universidad Nacional Autónoma de México; (1999). *Mimí Derba*; (2000). Harlingen/México: Archivo Fílmico Agrasánchez/Universidad Nacional Autónoma de México.

4 Miquel, Ángel (ed.) (2010). *La ficción de la historia: el siglo XIX en el cine mexicano*. México: Cineteca Nacional/Conaculta; (2012). *En tiempos de la Revolución. El cine en la ciudad de México 1910-1916*. México: Universidad Nacional Autónoma de México; (2016). *Crónica de un encuentro. El cine mexicano en España, 1933-1948* (2016). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

dos capítulos, "Cine e historia" y "Cine y literatura", incorpora tres apartados en cada uno donde acude a los siguientes temas: la cultura visual y escrita, y la Revolución y la obra de los autores contemporáneos a este periodo de la historia mexicana que cubre institucionalmente; precisamente de 1910 a 1960. Esta compilación, editada por la universidad donde viene trabajando desde hace más de diez años, sirve como bisagra entre sus dos últimos grandes libros; el dedicado al cine durante la Revolución en la Ciudad de México, y el que dedicó a la recepción del cine mexicano en España, ambos ya citados. De acuerdo con el tema del primero, *Entrecruzamientos* presta especial atención a la construcción de la figura de Pancho Villa, y a la obra literaria de Agustín Yáñez y Mauricio Magdaleno, siempre con la variable del cine como hilo conductor. Por otro lado, el análisis del protagonismo del cine en la obra privada y pública del transterrado Max Aub y el protagonismo que adquiere Luis Buñuel en la obra de este y de Octavio Paz, las relaciones con el cine y la poesía de cuya obra se piensan, permiten entrever el estudio sobre las relaciones culturales entre México y España, que también han estado siempre presentes en su bibliografía[5]. En cierta medida, parece que estos artículos reúnen propuestas que habrían servido de estudios paralelos a estas dos vertientes, llevados a cabo durante esta última etapa de su trabajo. Lástima que el libro no tenga una introducción que nos explique el por qué de esta compilación y la oportunidad de su publicación.

Sin embargo, estos seis artículos alumbran algunas ideas que pueden resultar muy útiles a lectores especializados y también a profanos que quieran conocer el contexto mexicano aludido. Sin duda, "contexto" es el concepto que podría enhebrar la idea de entrecruzamiento. Un contexto que hace que cada estudio derive en explicaciones que conecten su objeto con sus contemporáneos, y así dotarlos de una estructura circunstancial, de convivencia, casi de sistema, que alumbra un relato ramificado y fértil, que abunda en las referencias y que sirve para leer las películas y las obras. Resulta fascinante cómo en cada capítulo se desafía la estructura cronológica para comprender cómo se organiza el contexto en torno a su lectura contemporánea pero, obviamente, también a la reinterpretación de los comentadores. Valgan varios ejemplos: las publicaciones y el circuito de consumo que evidencian el trabajo de los fotógrafos eróticos Juan Crisóstomo Méndez, Luis Márquez o Berriozábal y se ubican dentro del espacio de libertad que compartían profesionales –pero no imaginarios– con el cine mudo. También, en la revisión de la literatura personal y los proyectos de y sobre cine de Max Aub, donde se perfila el mundo de los guionistas del cine mexicano y su participación en las publicaciones y reseñas de cine, haciendo circular el espacio de la cultura de la época de oro. Y, en ello, es muy pertinente la ubicación del valenciano en el contexto de otros autores como Paulino Masip y Xavier Villaurrutia, con los que dialoga y a los que aventaja en una concepción del cine mucho más plural. O en la forma en la que Octavio Paz formula su relación con el cine, su separación de los discursos nacionalistas, que le lleva a seleccionar qué cine mexicano ha de ser su contemporáneo. Pero, también, cómo determinados elementos de su discurso ensayístico, político y poético asumen un sentido del cine

5 Miquel, Ángel; Nieto Sotelo, Jesús; Pérez Vejo, Tomás (eds.) (2005). *Imágenes cruzadas: México y España, siglos XIX y XX*. Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos; Mora, Pablo y Miquel, Ángel (eds.) (2008). *Españoles en el periodismo mexicano: siglos XIX y XX*. México/Cuernavaca: Universidad Nacional Autónoma de México/Biblioteca Nacional/Hemeroteca Nacional/Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

como parte de la cultura nacional, así como forma de expresión integral y, por tanto, universal.

Precisamente, la utilización de la obra escrita, tomada en un sentido amplio, pues incluye la literatura pero también la prensa y la escritura dramática –ya sea para cine o para teatro–, como fuente primordial sobre la que ubicar el cine como centro de cohesión de las distintas manifestaciones culturales, es una esfera habitual en el trabajo de Ángel Miquel. Sin duda, dejar hablar a las fuentes escritas permite tener una referencia que ahuyente interpretaciones arbitrarias. Pero va más allá de las relaciones direccionales cansinas entre literatura y cine: estos artículos dotan de contexto a la parte formal que tiene que ver con el uso de la palabra escrita en el cine. Por ejemplo, cuando trabaja los precedentes y la adaptación de *El compradre Mendoza* (Juan Bustillo Oro y Fernando de Fuentes, 1934), que rastrea desde el vasconcelismo, el Teatro de Ahora de Magdaleno y Juan Bustillo Oro, y su incorporación al cine de los años treinta después de su exilio en España. O indaga en la influencia en lo formal de la literatura que opera el cine, en los estudios sobre Agustín Yáñez y el propio Paz de *Blanco*. Esta elaboración del contexto pone de relieve la importancia que la creación cultural, en cada momento, tiene para combinar ideas que evidencian preocupaciones que socavan o apoyan la construcción de la contemporaneidad.

Y, con esto, se puede apuntar a la tercera línea que desprende el concepto del "contexto" de estos artículos reunidos: el de la cultura de un periodo de la historia de México –la Revolución– que es imprescindible para explicar la primera mitad del siglo XX en este país. A través de las apreciaciones sobre el cine nacional mexicano, en una época en la que se constituyó en torno a un sólido proyecto industrial –no enteramente estatal pero sí auspiciado por la ideología que lo vertebraba–, las miradas laterales que evocan todos estos artículos se apostan como un panorama, si no crítico, sí eminentemente dispuesto para desentrañar la pluralidad de este proyecto cultural. Todos ellos aluden a la negociación con las propuestas legitimadas por la institución cultural revolucionaria, pero también con la inevitable inmersión del país, en estos cincuenta años, en los modos del capitalismo que se asoma en el libro con la evocación de los circuitos de las obras; la recepción, en último término, la alusión a los receptores, al público. En ello, los comentarios críticos al cine clásico por parte de los protagonistas analizados –incluidos algunos de sus primeros lectores como Emilio García Riera– reúnen una serie de puntos de vista que rompen con la lógica cultura institucional/cultura popular.

En resumen, la forma en la que Ángel Miquel deja hablar a los contemporáneos estudiados, y vertebra y combina unos discursos con otros, alude a una exposición fragmentada pero solvente de la importancia del ámbito de la construcción de una sociedad occidental con las dificultades habituales para la modernización, donde el cine y su cultura tuvieron un papel, de mediación y elaboración, ineludible.

Nacionalismo y catolicismo en el cine producido durante la dictadura franquista: algunas aproximaciones recientes

MARTA GARCÍA CARRIÓN
Universitat de València.

> *El cine al servicio de la nación (1939-1975)*
GABRIELA VIADERO CARRAL
Madrid, Marcial Pons, 2016.

> *Iglesia y primer franquismo a través del cine (1939-1959)*
ANTONIO MANUEL MORAL RONCAL Y RICARDO COLMENERO (COORDS.)
Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2016.

El cine producido durante el régimen franquista ha suscitado interés prácticamente desde el final de la dictadura y, de hecho, seguramente se ha convertido en uno de los periodos más estudiados de la producción cinematográfica española del siglo XX, en agudo contraste, por ejemplo, con la cinematografía del primer tercio del siglo. Las políticas cinematográficas del Estado franquista, especialmente las de censura y promoción, las disputas entre las diversas familias del régimen en torno al control y contenidos del cine, la vinculación de películas con discursos franquistas y antifranquistas o con la sociedad española durante el periodo son temas que han sido tratados con profusión por estudiosos del cine, historiadores, desde los *cultural studies* o la comunicación audiovisual. La consideración simplificadora de "cine franquista" ha dado paso a visiones mucho más complejas gracias a la adopción de perspectivas y enfoques diversos. Entre los libros recientes publicados sobre la producción cinematográfica sobre el franquismo, nos ocupamos aquí de dos trabajos que abordan dos de los ingredientes que inequívocamente se identifican con la dictadura de Franco: el nacionalismo español y el catolicismo.

El libro de Gabriela Viadero, *El cine al servicio de la nación (1939-1975),* resultado de la tesis doctoral de la autora, está destinado a convertirse en una obra de referencia para todo aquel que desee aproximarse a las relaciones de la producción cinematográfica realizada durante la

dictadura franquista con los discursos del nacionalismo español. Lo es, sobre todo, por la amplitud temática y cronológica con la que la autora aborda una cuestión que ha sido analizada hasta el momento fundamentalmente a través de aportaciones específicas (como sobre el cine histórico o el cine folclórico)[1] y por un exhaustivo y muy meritorio trabajo de fuentes, con unas cuatrocientas cincuenta películas objeto de estudio. A pesar de esta amplísima selección, sin embargo, hay ciertas omisiones voluntarias en la selección del corpus que podrían ser cuestionables, como la exclusión de las películas de Luis Buñuel, Luis García Berlanga o Juan Antonio Bardem, justificada por la autora porque "servirían más bien a la causa de la contracultura, ya fuera porque se alejaban de postulados nacionalistas o por su crítica a los discursos ya construidos", si bien admite que sus filmes pudieron crear también imaginarios sobre la nación[2]. La omisión deliberada de tres de los nombres más significativos del antifranquismo dentro del mundo del cine puede ser problemática, en primer lugar porque en el libro sí se incluyen películas de otros directores o guionistas contrarios al régimen, pero además porque precisamente su inclusión nos permitiría analizar con rigor y de forma específica el nacionalismo español de los protagonistas del llamado "cine de disidencia" y, en un sentido más amplio, de los sectores antifranquistas, una tarea todavía pendiente para el ámbito del cine. Basta una somera lectura de los textos de las Conversaciones de Salamanca para valorar el peso que el discurso nacional(ista) español tuvo en ellas.

El libro de Viadero se abre con una introducción que sitúa su análisis en relación con los trabajos sobre la construcción de la identidad nacional española y los estudios sobre el nacionalismo español, con una sólida exposición sobre los principales autores que desde los años noventa han tratado la cuestión que demuestra un buen conocimiento sobre la historiografía al respecto. El análisis del corpus de películas se estructura en seis capítulos temáticos dedicados al cine histórico, la nación en armas (centrado este en las películas sobre la guerra de la Independencia y la Guerra Civil), el Imperio, el catolicismo, los estereotipos romántico-folclóricos y la España "yeyé". En cada capítulo la autora repasa los diferentes filmes que han abordado el tema siguiendo una estructura cronológica, que permite ver la evolución, cambios y continuidades a lo largo del tiempo (aunque en el capítulo dedicado al cine histórico la cronología parece diluirse y esa evolución diacrónica se pierde). Esta estructura temático-cronológica funciona bien y nos permite tener una imagen bastante compleja de los múltiples imaginarios del nacionalismo español y de sus transformaciones a lo largo de las cuatro décadas de la dictadura. Otras posibles temáticas, como el análisis de los imaginarios de género, aparecen de forma transversal en diversos capítulos.

Metodológicamente, el libro opta por analizar las películas a partir de un "estudio del mensaje, sin entrar a valorar cuestiones técnicas ni de montaje"[3], una perspectiva que deja de lado la especificidad del lenguaje cinematográfico, lo que le habría dado al análisis mayor consistencia y profundidad. Asimismo, no se le da el suficiente peso a cuestiones relativas a las personas o compañías responsables de cada película, la intervención o no de la censura en la elaboración del guion final, etc., que contribuirían a una mejor contextualización y comprensión de los discursos fílmicos. En cualquier caso, se trata de

1 Una excepción a destacar estaría en los apartados correspondientes de Triana-Toribio, Nuria (2003). *Spanish National Cinema*. Londres: Routledge.

2 Viadero, Gabriela (2016). *El cine al servicio de la nación* (1939-1975) (p. 42). Madrid: Marcial Pons.

3 Ibid., p. 42.

un relevante trabajo de investigación y reflexión que nos proporciona una monografía de referencia sobre nacionalismo y cine en el periodo franquista.

Las relaciones entre cine, franquismo y catolicismo son el tema central de la obra colectiva *Iglesia y primer franquismo a través del cine (1939-1959)*, coordinada por Antonio Manuel Moral Roncal y Ricardo Colmenero, que reúne diversos trabajos vinculados con el proyecto de investigación dirigido por Feliciano Montero en la Universidad de Alcalá. Las relaciones entre el régimen franquista, la Iglesia católica y la producción cinematográfica han sido objeto de estudio específico en los últimos años desde diversas perspectivas. Para el periodo del denominado primer franquismo, continúan siendo la referencia fundamental la exhaustiva investigación de Fernando Sanz Ferreruela[4], mientras que para los últimos veinticinco años de la dictadura el reciente libro de Jorge Pérez ofrece una renovada mirada sobre la relación de las películas de temática católica, los cambios impulsados por el Concilio Vaticano II y los discursos del desarrollismo en una sociedad en transformación[5]. El libro coordinado por Moral Roncal y Colmenero se centra en las primeras dos décadas del régimen y, como suele ser habitual en las obras colectivas, sus cinco capítulos son dispares en cuanto a la perspectiva adoptada y a su interés, y en algunos de ellos los análisis de películas concretas dejan un tanto de lado la especificidad del lenguaje y la narración cinematográfica. Los capítulos de Ricardo Colmenero y Josué Llull resultan los menos novedosos en su temática. El primero ofrece una panorámica general sobre las películas de temática religiosa producidas entre 1939 y 1959, situándola en relación con el triunfo del nacionalcatolicismo como ideología fundamental del régimen, especialmente a partir de 1945, y prestando especial atención a la producción de compañías como Aspa Films, creada por Vicente Escrivá y Rafael Gil. El capítulo de Colmenero tiene, en este sentido, un carácter de síntesis que, al abordar una cuestión y un corpus de películas tan amplios, hace que pierda profundidad tanto en el análisis de films concretos como en la reflexión sobre el nacionalcatolicismo y su papel en la dictadura franquista, tema sobre el que la historiografía viene reflexionando con intensidad desde hace tiempo. El capítulo de Llull, dedicado a los usos del cine como recurso didáctico en las clases de historia, no aporta nada demasiado novedoso a una cuestión ya ampliamente trabajada y resulta de difícil encaje en el libro, pues no aborda específicamente ni la temática ni la cronología de éste.

Los restantes tres capítulos plantean objetos de estudio más específicos, lo que les permite ofrecer un análisis con mayor profundidad y originalidad, de manera que es en ellos en los que la contribución del libro al tema planteado resulta más relevante. Antonio Manuel Moral estudia un género (o subgénero) particular, el llamado "cine de levita", entendiendo por este un tipo específico de melodrama situado en el siglo XIX y habitualmente procedente de adaptaciones literarias de autores como Luis Coloma, Pedro Antonio de Alarcón o Armando Palacio Valdés. Con títulos destacados como *El escándalo* (José Luis Sáenz de Heredia, 1943) o *Pequeñeces* (Juan de Orduña, 1950), estas películas ofrecieron una versión de un periodo histórico que resultaba en muchos aspectos políticos problemático para el

4 Ver Sanz Ferreruela, Fernando (2013). *Catolicismo y cine en España (1936-1945)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, publicación parcial de su tesis doctoral Sanz Ferreruela, Fernando (2010). *Catolicismo y cine en España (1936-1957)*. Universidad de Zaragoza.

5 Pérez, Jorge (2017). *Confessional Cinema. Religion, Film, and Modernity in Spain's Development Years (1960-1975)*. Toronto: University of Toronto Press.

franquismo, el decimonónico[6]. El capítulo de Moral analiza la visión del XIX español ofrecida por este tipo de films, centrándose en la presencia del catolicismo como elemento fundamental de la historia e identidad de España. De especial interés resulta su reflexión sobre el proceso de supervisión por parte de las autoridades de algunos guiones, como fue el caso de *Pequeñeces*, así como el estudio de la recepción de estas películas por parte de la prensa católica.

Por su parte, Joseba Louzao presenta un estudio de caso, el de la película *La Señora de Fátima* (Rafael Gil, 1951), para reflexionar sobre lo sobrenatural (concretamente las apariciones marianas) como ingrediente fundamental de la religiosidad popular, tema que ha ocupado otras investigaciones de este historiador. El capítulo plantea un convincente examen de las posibilidades que ofrece el estudio riguroso de las creencias en lo sobrenatural y las devociones católicas para la comprensión del papel de la religiosidad en diferentes contextos históricos, en este caso en la España de los años cincuenta. El trabajo de Louzao explica de forma detallada el proceso de elaboración de la película de Rafael Gil, así como sus discursos e imaginarios. La película elegida resulta de gran relevancia, puesto que esta coproducción hispano-portuguesa obtuvo el reconocimiento de la dictadura franquista (en forma de la declaración de Película de Interés Nacional y el premio del Sindicato Nacional del Espectáculo), el aplauso de la salazarista y una amplia difusión internacional, precisamente en el momento en el que las apariciones marianas vivían un momento de esplendor en Europa, y la difusión del culto al mito de Fátima recibía un notorio impulso en España.

Por último, el capítulo de Mª del Mar López Talavera introduce la perspectiva de género a la hora de abordar el cine de tema religioso producido durante los años cuarenta y cincuenta. La autora analiza algunos de los roles femeninos asociados a la catolicidad, como los de monja y santa; una cuestión que no es tratada en profundidad en la mejor monografía sobre la representación femenina en el cine español producido durante el franquismo, la de Aintzane Rincón[7]. Prestando especial atención a películas como *Reina santa* (Rafael Gil, 1947) o *Catalina de Inglaterra* (Arturo Ruiz Castillo, 1951), dos hagiografías de mujeres consideradas como representación de las cualidades católicas (y, aunque no se analiza en extenso, nacionales), el capítulo expone diversos modelos de feminidad católica sin eludir la existencia de filmes, como *La vida en un hilo* (Edgar Neville, 1945), que podían poner en cuestión los discursos más ortodoxos sobre el papel de la mujer católica en la sociedad. De especial interés, aunque López Tavera le dedica un muy breve espacio, resultan las consideraciones en torno al papel de las actrices de cine como modelos de mujer católica. Las relaciones de la industria del cine con la Iglesia católica (con episodios tan llamativos como la creación de la Fervorosa Hermandad de la Cinematografía en los años cincuenta) o el encaje de los roles asignados a las mujeres desde los discursos católicos, con la vida y profesión de las actrices en la construcción de la imagen pública de las estrellas españolas, son cuestiones que plantean terrenos de investigación todavía apenas transitados.

6 Sobre el tratamiento del siglo XIX en la producción cinematográfica española, ver Moral Roncal, Antonio; Colmenero, Ricardo (2011). *Revolución y contrarrevolución: el siglo XIX español en el cine*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.

7 Rincón, Aintzane (2014). *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.

Pensando el cine

LAIA QUÍLEZ ESTEVE
Universitat Rovira i Virgili.

> *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*

GONZALO AGUILAR

Ciudad Autónoma de Buenos Aires,
Fondo de Cultura Económica, 2015.

El autor de *Otros mundos* –el ensayo publicado en 2006 en el que Aguilar se aproximaba a las estéticas y éticas del nuevo cine argentino– vuelve a deleitarnos con un conjunto de reflexiones teóricas, análisis fílmicos y apuntes diversos sobre el séptimo arte, que en esta ocasión Fondo de Cultura ha editado en el volumen titulado *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*.

En el capítulo introductorio que abre la publicación, Aguilar expone una de las cuestiones esenciales que atraviesan los cuatro bloques en los que está dividido el libro: "¿De qué modo el cine, en su trabajo con los indicios, interviene en la producción de lo real?" (9). Para dar respuesta a tal interrogante, Aguilar despliega en "En teoría" –el primer apartado del libro– una atenta y lúcida revisión de *Estudios sobre el cine*, de Gilles Deleuze, y de *Cine, arte del presente*, de Serge Daney. Dichas lecturas sirven al autor para reivindicar y rendir homenaje a ambas figuras, pero también y, sobre todo, para establecer las bases donde enclavar, a partir de unos postulados sobre el cine hoy algo agotados, su propio diagnóstico sobre el presente –e inmediato futuro– del reino de las imágenes y de la crítica. Así, para cerrar este bloque Aguilar plantea repensar "el retorno a lo real" en el cine ya no como algo vinculado al realismo –relación claramente perceptible en el cine clásico y en el moderno, en los que las imágenes funcionan como puesta en escena, como representación–, sino como un organismo estrechamente intrincado con lo viviente. Y es en ese cambio de paradigma en el que Aguilar ubica un amplio corpus de producciones contemporáneas que, desde la ficción –y ahí cita como ejemplo el cine de Pablo Trapero, pero también el de Lucrecia Martel– al cine documental –al que dedicará más adelante varios capítulos–, hacen del accidente, el azar, la inmediatez y la improvisación –aperturas a la vida, a los indicios– los ejes estructuradores del relato.

Conectar el cine con la vida permite a Aguilar abrir una reflexión en "Memorias del pasado" alrededor del cine contemporáneo que, desde la subjetividad y los afectos, retoma y repiensa el trauma y la violencia de las dictaduras latinoamericanas, especialmente la argentina. Destaca de este bloque el capítulo dedicado a *M* (2007), de Nicolás Prividera, que el autor empareja con *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) y *Papá Iván* (María Inés Roque, 2004), en tanto documentales que también ponen en escena un *yo vicario* desde el que se evidencian las complejidades de

la memoria y el recuerdo. Estos filmes le permiten, además, reflexionar en otro capítulo sobre el rostro y los gestos –o, utilizando sus propias palabras, la "rostrificación de la imagen" (143)– en el documental contemporáneo. Es interesante el trabajo diacrónico y comparativo que Aguilar ofrece en estas páginas al respecto: así, si en el documental político de los 70 primaba la calle, la manifestación y el paseo colectivo, desde la década de los 90 hasta hoy el paisaje urbano ha sido sustituido por los espacios interiores, de igual modo que el plano general de la multitud airada lo ha sido por el primer plano del testimonio que habla, gesticula, duda y calla. De ahí que la crítica cinematográfica deba fijarse ahora, según Aguilar, no tanto en la puesta en escena –cada vez menos planificada y cada vez más condicionada por las contingencias de la vida–, sino más bien en ese gesto en cuyos lapsus y estremecimientos anida y emerge la memoria poliédrica y contradictoria del pasado.

Por otra parte, y en clara alusión al título del volumen, Aguilar trata de dar respuesta a lo largo de su ensayo a otro gran interrogante, planteado, igual que el primero, en la introducción de la obra. "¿Cómo opera la imagen cuando el pueblo –actor histórico privilegiado del cine latinoamericano– ya no es más la instancia homogeneizadora de lo político?" (9-10), se pregunta. Así, si tras la Segunda Guerra Mundial y la crisis de la representación, el paso de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo deleuzianas supuso una nueva manera de comprender las relaciones de la política y el pueblo en el cine; en la contemporaneidad, y ya en plena sociedad digital y vigilante, es lo popular –no el pueblo, sino sus atributos– aquello que retorna a la pantalla. Para ejemplificar este postulado, Aguilar dedica un capítulo, en "Presentes del pueblo" –la tercera parte del libro–, al cine que, tras la crisis del 2001, se volcó en visibilizar las villas *miseria* bonaerenses y sus habitantes. Tras analizar algunos títulos realizados desde el videoactivismo o desde el cine piquetero –como *El rostro de la dignidad* (Grupo Alavío, 2001) o *Estrellas* (Federico León, 2007)– y otros más propios del cine de autor –como *Elefante blanco* (Pablo Trapero, 2012)–, Aguilar concluye que, pese a que estos trabajos condenan la criminalización a la que los medios masivos someten al habitante de las villas, y pese a que justamente lo reivindican en tanto que sujeto político y pensante, todos ellos acaban representando ese espacio liminar y marginal de la villa como un lugar estigmatizado, estereotípico y laberíntico cuya salida, prácticamente, no existe. Hablar del 'cine de la miseria' permite a Aguilar trazar un puente para, en el siguiente capítulo, seguir reflexionando, a partir del proyecto fílmico de Leonardo Favio, sobre el cine político y sobre las relaciones entre el cineasta, la masa y el pueblo. De Favio le interesa especialmente su interés por la cultura popular, la fabulación y el mito, en tanto que estrategias igualmente válidas a la hora de afianzar identidades e incluso de propiciar cambios en lo político y social.

Si "el cine ya no es un dispositivo en la invención del pueblo, sino un dispositivo en la reflexión sobre lo político" (193), esto es, si el pueblo falta, es comprensible que el género épico –asentado en la creencia de los metarrelatos, en una concepción teleológica y monocorde de la historia y en el protagonismo irrefutable de las grandes hazañas de personajes heroicos– haya entrado en crisis, dando paso a un cine que, si bien trata igualmente de vehicular la historia patria, lo hace transfigurando en héroes épicos a personajes históricos a partir de algunas de sus virtudes. Así ocurre en *Juan y Eva* (2011) o en *Néstor Kirchner, la película* (2012), ambas de Paula Luque y al análisis de las cuales Aguilar dedica varias páginas de su libro.

La apabullante labor crítica que Aguilar despliega a lo largo de las más de 350 páginas que conforman el libro trasciende las fronteras del cine argentino y latinoamericano y se detiene, en el cuarto y último bloque del ensayo –"En tránsito"– en otras geografías cinematográficas que, pese a ser físicamente distantes, establecen distintas conexiones con la cultura argentina. Además de reivindicar una mayor atención al cine *mainstream* norteamericano, o dedicar unas páginas a *Flandres* (Bruno Dumont, 2006), en el primer capítulo y a partir del análisis de *Happy Together* (Wong Kar-Wai, 1997), el autor propone el concepto de "cosmopolitismo limítrofe" para categorizar ciertos films que, como el del cineasta hongkonés o *Juan Moreira* (1973) de Leonardo Favio, entrelazan modernidades periféricas, es decir, imaginarios que no pasan por los de las culturas coloniales y metropolitanas. De nuevo, pues, Aguilar alienta a la crítica a mirar *más allá* de sí misma y plantearse nuevos retos acordes con las cambiantes formas que va adoptando el cine.

Ya sea como críticos, ya sea como académicos, creadores o cinéfilos, debemos celebrar la publicación de *Más allá del pueblo* porque nos hace repensar el cine desde vectores que vuelven compleja, y por ello sugerente y rica en matices, la lectura que a partir de ellos podamos hacer de filmes presentes y pasados. Es necesario, nos dice Aguilar, actualizar categorías como "pueblo", "lo real", "memoria", "política" y sus relaciones con la narrativa y la crítica cinematográficas, pues, como nos ha demostrado magistralmente en este ensayo, estas van modificándose según cambian también los tiempos. De la urgencia política del cine militante de los años 70, hemos pasado a un cine de memoria basado más en la contemplación que en la acción; de un cine en el que el pueblo emergía e intervenía activamente como un ente homogéneo y orgánico, se ha abierto paso un cine que rehúye la compactación y unicidad de ese *pueblo* excluyente y excesivamente dependiente del líder y del Estado. Del pueblo, a *más allá* del pueblo; de la crítica, a *más allá* de la crítica; del cine, a *más allá* del cine. Esto es el libro de Gonzalo Aguilar: un ensayo que va, continuamente, *más allá*.

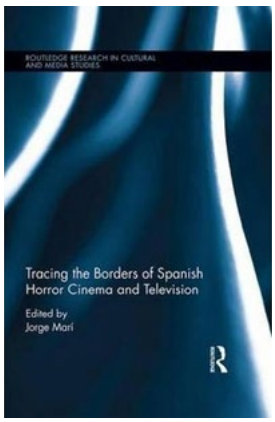
Terror español desde las fronteras

SERGI RAMOS ALQUÉZAR
Université Paris-Sorbonne.

> *Tracing the Borders of Spanish Horror Cinema and Television*

JORGE MARÍ

New York & London, Routledge, 2017.


ROUTLEDGE RESEARCH IN CULTURAL AND MEDIA STUDIES
Tracing the Borders of Spanish Horror Cinema and Television
Edited by Jorge Marí

El género del terror parece haberse asentado en nuestra cinematografía, tras una primera eclosión durante el tardofranquismo y la Transición, y una segunda ola que se inició a mediados de los años noventa y que pervive hasta hoy. Sin embargo, y salvo contadas excepciones, entre las cuales podemos contar la reciente antología crítica de Rubén Higueras, su investigación desde el ámbito académico español sigue siendo escasa, al contrario de lo que ocurre con la creciente producción escrita orientada a los aficionados del género. La tendencia ha consistido en privilegiar el estudio de algunos directores, cuya obra se ha inscrito tangencialmente en el cine de terror, al considerarlos como autores (Alejandro Amenábar, Álex de la Iglesia…), desestimando su carácter esencialmente popular (o comercial), quizás por considerarlo como un fenómeno transitorio sin apenas raigambre entre nuestros géneros autóctonos, y cuyas referencias se situaban más fuera que dentro de nuestras fronteras.

No es el caso de los estudios académicos en curso en otros lares, que llevan décadas sometiendo el terror a un atento escrutinio. Recordemos por ejemplo, en el ámbito anglosajón, los fundadores trabajos de Carol J. Clover sobre el cine estadounidense o los de Linda Williamson sobre los *body genres* a finales de los años 80, cuya influencia y descendencia no han dejado de crecer en la esfera de los estudios culturales y de género. En lo que se refiere a terror (y al fantástico) español, Antonio Lázaro-Reboll y Marie-Soledad Rodríguez le han dedicado dos estudios monográficos desde el hispanismo anglosajón y francés respectivamente, y en esos países su presencia se ha vuelto notablemente significativa en las publicaciones sobre cine español contemporáneo.

No resulta excesivamente sorprendente pues que provenga del ámbito anglosajón la primera monografía académica dedicada exclusivamente a la segunda ola del terror español, *Tracing the Borders of Spanish Horror Cinema and Television,* editado por Jorge Marí, profesor de Estudios Hispánicos en la North Carolina State University. El editor ha tenido la excelente iniciativa de reunir trabajos de investigadores de distintos países, lo que otorga al libro una sana aproximación multidisciplinar. Resulta también significativa la elección del concepto de terror (*horror*) anclado en la cultura anglosajona, mientras que en España se ha solido optar por el doble concepto de "cine fantástico y de terror", acuñando incluso el término de "fantaterror" para referirse al género en los años 70 y 80. El libro cuenta con una intro-

ducción y trece artículos, divididos en cinco secciones. El propio editor expresa la dificultad para categorizar unos trabajos que, en muchos casos, adoptan múltiples líneas de investigación. Sin embargo, me parece que estos se pueden dividir en dos bloques según el corpus que estudian.

Entre el conjunto de la producción cinematográfica, las dos primeras secciones ("The (Postmodern) Gothic" y "Mothers, Children, Patriarchy, and the Biopolitics of Reproduction") abarcan en particular películas del aquí denominado subgénero de "casas encantadas" –entre las cuales se encuentran *Los otros* (2001) de Alejandro Amenábar o *El orfanato* (2007) de Juan Antonio Bayona– para analizarlas a partir de la tradición anglosajona del gótico, afirmando asimismo su carácter transnacional. El artículo de Santiago Juan-Navarro determina las influencias de este movimiento, así como la característica presencia de protagonistas mujeres. Estas heroínas góticas pasan a ser el elemento central de los tres siguientes artículos. Desde los estudios culturales y de género, Ann Davies ofrece una lectura sobre el carácter posmoderno de la revisión del gótico operada en estas películas. Frente a la crisis del relato y del sentido marcada por la posmodernidad, la heroína gótica se caracteriza por su desesperada búsqueda de una verdad subjetiva. Los dos siguientes trabajos indagan sobre la cuestión de la reproducción, la maternidad y la filiación. Sohyun Lee observa la identificación del personaje femenino con la figura materna, recordando el lugar muy particular que ha venido ocupando la mujer en el cine de terror, portador a menudo de un discurso patriarcal y conservador. Maria Primaggiore trata el tema por el cabo opuesto, a través de los retratos de hijos e hijas (y padres). Ambos trabajos despliegan una lectura que intenta desentrañar en las ficciones las huellas de la realidad histórica, social y demográfica nacional, y en particular las transformaciones de la estructura de la familia sucedidas en los cincuenta últimos años.

Los apartados 3, 4 y 5 ("Sound, Vision, Media and Intermediality", "The *[REC]* Phenomenon" y "A Focus on Individual Filmakers: Daniel Calparsoro and Paul Naschy") dejan de lado en su mayor parte el corpus gótico para explorar otro de los territorios del terror español. Las películas clave esta vez son las que componen la tetralogía de *[REC]* (2007, 2009, 2012 y 2014) de Paco Plaza y Jaume Balagueró (con sus referencias al cine documental y al *found footage*), centrales en cinco de las propuestas, que se articulan en particular alrededor de la intermedialidad, propia de la evolución tecnológica actual, como nuevo referente sobre el que se sustentan las estrategias del horror. El artículo de Samuel Amago sobre *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011) retoma la perspectiva de los estudios de género, a partir del análisis de la representación de los cuerpos y de su relación con la identificación del espectador con la enunciación de la película. Por su lado, Anne E. Hardcastle estudia las funciones de la mirada a través del uso de la cámara en las películas de *found footage*. Martin Barnier y Jean-Claude Seguin proceden al estudio de los recursos formales que se encuentran en el centro de la estética del terror. El primero determina cómo la utilización del sonido y su mediación a través de distintos dispositivos tecnológicos se convierte en un relevo perturbador para el personaje y el espectador. El segundo observa cómo la autonomía atribuida a la cámara como protagonista en las películas de Jaume Balagueró genera una serie de tropos visuales que caracterizan el espacio del miedo.

Distinguiendo acertadamente los distintos niveles de significación inherentes al cine de terror, y basándose en la reelaboración del concepto lacaniano de "lo real" por Slavoj Žižek, dos trabajos plantean la emergencia de elementos

traumáticos de la historia nacional en las películas de terror. En su interesante análisis, Víctor Pueyo observa cómo algunas películas de terror, desde dentro del discurso imperante del fin de la historia, recrean e incluso anticipan posibles respuestas a la crisis financiera y a sus epifenómenos (movilizaciones del 15-M…). Partiendo de la misma base conceptual, William J. Nichols analiza cómo las estrategias metadiscursivas presentes en las películas de la saga *[REC]* actúan como reflejo de la situación postraumática creada por los atentados del 11-M. Esta vez desde la televisión, Vicente Rodríguez-Ortega y Rubén Romero parten de un estudio de la legislación audiovisual para entender el contexto de producción de los telefilmes realizados por Daniel Calparsoro, y cómo estos parten de sucesos de la crónica negra, reinterpretándolos desde los códigos transnacionales del cine de terror. Por último, cabe resaltar el trabajo de Antonio Lázaro-Reboll, que ofrece un panorama exhaustivo para la comprensión del éxito de la franquicia *[REC]*, a partir del estudio de las estrategias transnacionales de producción y distribución elaboradas por la productora Filmax, así como de su recepción. Cierra el volumen, desde una perspectiva pareja, el trabajo de Andrew Willis sobre el resurgimiento y la reevaluación de la figura de Paul Naschy en el siglo XXI.

La publicación de este notable libro permite ante todo comprobar que el terror español, como género, se constituye como una tensión entre "dentro" y "fuera" de las fronteras, entre los códigos formales globales que adopta y la especificidad de las inquietudes que recoge y expresa. Posiblemente sea este último aspecto el que pueda suscitar mayores reservas en el lector: el objetivo marcado por el editor de observar "las dimensiones culturales, sociales y políticas del terror español contemporáneo" (p. 3) es siempre complejo en un género que se caracteriza por su particular relación con la realidad, y algunas de las lecturas propuestas podrían someterse a debate. Por otro lado, la ausencia de ciertas tendencias del género, algunas propiamente nacionales como la vertiente esperpéntica, deja un campo abierto para investigaciones posteriores. Sin embargo, en su conjunto, por la multiplicidad y riqueza de perspectivas de estudio que ofrece, el libro se impone como una necesaria e indispensable aproximación al género.

Sobre el viejo oficio de hacer películas

LUIS ALONSO GARCÍA
Universidad Rey Juan Carlos.

> *Producción y desarrollo de proyectos audiovisuales*
CARMEN CILLER Y MANUEL PALACIO
Madrid, Síntesis (Comunicación Audiovisual, 8), 2016.

> *Del papel al plano: el proceso de la creación cinematográfica*
RAFAEL RODRÍGUEZ TRANCHE
Madrid, Alianza (Libros Singulares), 2015.

Se habla mucho de la *"muerte del cine"*, de su condición *"pos"*, de su viabilidad como una forma textual con historia y una práctica social con futuro. Ni las películas ni las salas, ni los creadores ni los espectadores, son lo que eran en el aquí y ahora digital del compulsivo consumo multicanal y multimodal de piezas y fragmentos fílmicos de toda laya. Un vistazo a las novedades editoriales parece, sin embargo, desmentir estos malos y repetidos augurios. Se siguen publicando centenares de títulos sobre crítica, historia, teoría y técnica cinematográficas; y algunos de ellos muy reseñables, como los textos aquí comentados de Ciller/Palacio y Tranche sobre, respectivamente, los procesos de producción audiovisual y dirección cinematográfica.

Quizá el objeto-cine esté en crisis. No es que no se hagan películas, es que ya no son (no pueden ser) vistas como antaño: ni por el tamaño de la pantalla ni por la atención del usuario. Pero lo cierto es que el concepto-cine –el formulado en la parte central del siglo XX– sigue siendo esencial en el imaginario desde el que entendemos y operamos en los medios y, a través de ellos, en la realidad: de los mundos de la publicidad y los videojuegos al completo universo de los repositorios digitales y las redes sociales.

El campo cultural cinematográfico –construido durante las primeras décadas del siglo XX– sigue así ordenando, cien años después, los modos y los fines, los gestos y las miradas, del "saber hacer" de los profesionales y del "hacer saber" de los profesores –y, a través de estas dos posiciones, del hacer y el saber de todo espectador–. Dichas prácticas y discursos seguramente debieran ser ya corregidos, atenuados, desviados… en los despachos, los platós, las aulas y las tertulias. En cualquier caso, deben ser explicitados; por ejemplo, a partir de la diferencia entre lo fílmico y lo cinematográfico. Lo "fílmico" –la imagen en movimiento y el sonido en vaivén– como raíz semio-tecnológica común a buena parte de los nuevos medios de los últimos cinco o seis siglos: de la linterna mágica y el teatro de sombras al ví-

deo expandido y la red-hipermedia. Lo "cinematográfico" –la peculiar síntesis de las fotofonografías vivientes al servicio del gran cine-drama de ficciones y fantasías– como específico horizonte psicosociológico de un sistema institucional basado en el relato (audio)visual y la película comercial en las grandes y ornadas salas del siglo XX. Es desde la distancia entre estos dos extremos –lo fílmico semio-tecnológico de las imágenes/sonidos y lo cinematográfico psicosociológico de las películas/relatos– desde donde, creo, pueden aunarse y juzgarse los que se presentan como dos manuales neutrales y naturales sobre y para la creación cinematográfica. A fin de cuentas, ambos textos responden divergentemente –y por ello nos dejan sin solución– sobre el interrogante central: ¿cuál es el eje y dónde se sitúa el centro de mando y control de la praxis fílmica?

***

Producción y desarrollo de proyectos audiovisuales, de Carmen Ciller y Manuel Palacio, se presenta como un breve manual universitario adaptado a los nuevos estudios de grado: *"una visión clara, concreta y concisa de todos aquellos posibles procesos y habilidades, que se inician con la selección de una idea y concluyen con la finalización de una obra audiovisual, lista para su comercialización y exhibición en el contexto del sector cinematográfico en España y en el mundo"* (p. 9). Tras un repaso a una cierta *"línea de pensamiento española de la economía cinematográfica"* (Dadek, Cuevas, Proharam, Jacoste), el libro se organiza en torno a las dos grandes "figuras" y "momentos" de la producción: el productor ejecutivo y "la dirección y desarrollo de proyectos audiovisuales" (cap. 1); y el director de producción y "la organización y supervisión del proceso" (cap. 2). Un capítulo final sobre la "gestión de proyectos audiovisuales" (cap. 5) analiza cuatro casos concretos de estudio: *La caja 507* (Enrique Urbizu, 2002), *La vida secreta de las palabras* (Isabel Coixet, 2005), *El asesinato de Carrero Blanco* (Miguel Bardem, Televisión Española (TVE), Euskal Telebista (ETB) y Boca-Boca Producciones, 2011) y *Silvio Rodríguez, Ojalá* (Nico García, 2012). Se cierra así un repaso por los fundamentos teóricos y las aplicaciones prácticas de –afinando y desplazando los términos, pues no se trata de momentos sino de capas– el "diseño del proyecto" (con el *package* como resultado) y el "desarrollo del proceso" (con el "estreno" como punto nodal).

En su conjunto se trata de una buena introducción; especialmente por la decisión de no basar la exposición en las tres fases clásicas del proceso (pre, en y posproducción), sino en esa doble "figura/momento" del «proyecto» con el productor ejecutivo y el «proceso», con el director de producción. La pertinencia y eficacia del texto se ve rebajada, sin embargo, por algunos elementos endebles, como describir *"la fase final del montaje y posproducción"* desde la supuesta centralidad del material analógico y no numérico del negativo (pp. 67-70) u ordenar las *"vías de financiación"* por una lista más propia del último cuarto del siglo XX que del primero del XXI; incluyendo, por ejemplo, un epígrafe sobre los "adelantos por venta de derechos de vídeo" –tal como se dice, "ya casi inexistentes"– pero sin mención alguna a los derechos de las plataformas digitales como Netflix o HBO (pp. 34-39). Ambas cuestiones son fácilmente corregibles en una próxima (y segura) reedición. Pero lo interesante es que tales despistes –más del sumario que del contenido en sí– resultan sintomáticos de algo más profundo. Obviamente, los autores no desconocen la actualidad digital y su impacto en todas facetas de la creación fílmica. Y sin embargo… un aroma de excesiva obsolescencia sobrevuela el texto. Repito, no se trata de una

cuestión de "datos": cabe aceptar que el negativo no ha desaparecido, pero su uso hoy día se ha vuelto, precisamente, una decisión *retro, vintage*. Son las "ideas" detrás de los "datos" las que parecen estar ancladas en otro momento/lugar, en otra idea del cine que ya no es (no puede ser, si alguna vez lo fue) la nuestra.

Y es aquí donde aparece el reverso a la vez oscuro e iluminador del texto. Intercalados en este escrutinio teórico-práctico de la producción, se sitúan dos capítulos aparentemente alejados de esa *"visión clara […] de aquellos procesos y habilidades", al centrarse en un "un recorrido histórico por […] las diferentes teorías sobre la investigación del público" (pp. 18) (cap. 3), y "el estudio de un caso histórico concreto de comercialización"*: *Bienvenido Mister Marshall* (Luis García Berlanga, 1953) (cap. 4). Estos dos capítulos –más propios de un ensayo académico que de un manual profesional– son, en realidad, los que nos permiten situar ese "saber hacer" de la operación tácita de las «tareas cinematográficas» desde el "hacer saber" de la reflexión explícita de los «estudios fílmicos».

A fin de cuentas, una de las bases del libro de Ciller y Palacio es mostrar que *"una de las mayores singularidades de la industria del cine es que se esfuerza en borrar con sus «relatos» […] los aspectos más prosaicamente económicos de su actividad, tal vez en aras de conseguir una legitimación cultural en el ámbito creativo […] propagando en sus discursos que nadie sabe nada de las respuestas del público frente al film"* (p. 74). Y, en consecuencia, la perspectiva histórico-teórica de esos dos capítulos aclara –aunque se aplique sobre la quinta fase del proceso: *"las audiencias y la comercialización"*– que la descripción técnico-práctica de los tres capítulos centrados en las *"cuatro etapas fundamentales"* de la producción –incluyendo la elaboración del *package* (p. 42)– se refieren solo a un modo concreto y específico, histórico, geográfico e ideológico, de producción. Cabría decir: el modo actual de hacer cine en el entramado del capitalismo posfordista, pero solo si asumimos que existen otros modos, tanto en el pasado como en el presente: familiar, experimental, museal (Véase a este respecto el texto denuncia del colectivo "Los Hijos" sobre su paso por el "mundo del cine": "Cultura y Precariedad")[1].

Los despistes mencionados (sobre el material negativo o el formato vídeo) evidencian el fallo estructural de la propuesta de Ciller y Palacio, y de la mayor parte de la bibliografía de los estudios fílmicos. Lo que no es (fue) más que un «modo» histórico y geográfico de hacer cine (entre otros modos posibles) se presenta como el «modelo» ideológico único de entender y operar las películas: el generado por el sistema institucional del cine en las primeras décadas del siglo XX. Pero no todas las películas –incluidas muchas de éxito en mercados y festivales– se han producido en el pasado ni se producen en el presente según esa doble presión (dominante y hegemónica) de la "película comercial" y el "relato (audio)visual".

No cabe ahora emprender la crítica completa a esta manera de entender y operar el cine a partir de la falsa conversión de un «modo» concreto de producción y representación en el «modelo» abstracto único de hacer cine. Solo señalar que, precisa y paradójicamente, el libro de Ciller y Palacio plantea al mismo tiempo el monolitismo –economicista y narrativo– de esa concepción del mítico "cine universal" y la necesaria revisión de esos presupuestos para que, por ejemplo, un "cine nacional" pueda simplemente ser dentro del "contexto mundial" del cine. Curioso, pues, que unos autores conscientes de esa divergencia original entre el "saber hacer" y el "hacer saber"

1 Consultable en <http://ctxt.es/es/20170503/Culturas/12541/cine-precariedad-cultura-colectivo-los-hijos.htm>.

sean al final incapaces de encajar las dos piezas en la manera en que debieran hacerlo.

***

Del papel al plano: el proceso de la creación cinematográfica, de Rafael Rodríguez Tranche, se mueve peligrosamente en la misma confusión original: entre modos varios y modelos únicos del hacer y el saber cine. Pero frente al breve manual de Ciller y Palacio, el texto de Tranche se presenta como un prolijo ensayo académico y, por ello, más difícil de evaluar y juzgar. Salta además al otro extremo de una supuesta barrera infranqueable: de la «cuestión económica» del productor a la «cuestión estética» del director. Y por eso conviene ya dejar claro que ambos extremos son el envés y el revés de un solo mito fundador y castrador: *"el Cine como Arte e Industria"* y sus diversas variaciones y concreciones, como la supuesta diferencia entre un cine "industrial" o "de taquilla" y un cine "artesanal" o "de autor".

Su tema es "el proceso creativo" –*"de la formulación literaria de una idea hasta su plasmación audiovisual"*–, desde una *"doble interrogación […] sobre cómo hacer una película y cómo enseñar a hacerla"* (p. 15) y una *"paradoja intelectual"*:

> *"el difícil encaje de los procesos creativos en los estudios consagrados a las diferentes disciplinas artísticas. Aún en la actualidad, el objeto film tiende a verse, incluso entre teóricos e historiadores, como un producto hermético que no permite percibir sus elementos constitutivos, y lo que es peor, como si dichos elementos no pudieran revelarnos aspectos esenciales de la concepción y los significados del mismo" (p. 23).*

Anotemos ya el curioso juego de semejanzas y diferencias, aunque hayamos saltado (aparentemente) de la "Industria" al "Arte". Casi una idéntica definición de la "dirección" que la propuesta para la "producción": el paso de la "idea a la obra", "del papel al plano". Y casi idéntica la advertencia sobre la desconexión y la mutua prevención entre la «operación tácita» del "saber hacer" y la «reflexión explícita» del "hacer saber". Por eso resulta aún más llamativo que, para marcar la diferencia entre la parte estética y la parte económica, se adopte exactamente la misma decisión tomada por Ciller y Palacio, rehuyendo

> *"una disposición basada en el seguimiento de proceso de producción de una película [las ya mencionadas, tres cuatro o cinco fases clásicas], de modo que no pueda confundirse o solaparse con las dinámicas creativas de las que surge la puesta en escena"* (p. 34; los corchetes son míos).

Tranche acota así, en la "introducción" (cap. 1), el eje y centro de su ensayo: la «puesta en escena» "como una actividad que delimita la concepción global del film" (p. 25); aunque, extrañamente, será incapaz –a pesar de señalar "sus no pocas estridencias"– de escoger entre los dos confusos conceptos anotados a renglón seguido: *"[1] la puesta en escena, mise-en-scène, entendida como un trabajo de concreción del espacio, donde la impronta de la dirección artística, el diseño de la producción, sería predominante [origen del «sistema de estudios»], y [2] la puesta en escena relacionada, a partir de lo anterior, con la determinación del encuadre y la fragmentación de la escena en planos. Algo así como una «puesta en imágenes», mise-en-cadre, que asumiría, ya exclusivamente, el director [origen de «las nociones de estilo y de autor»]"* (p. 25). Esta extensa cita lo deja claro: el propio autor propone (pero no asume) la solución. Bastaría separar "puesta en escena" (*mise-en-scène*) y "puesta en cuadro" (*mise-en-cadre*) como dos operaciones distintas pero simultáneas durante la filmación o grabación del rodaje que

globalmente podría llamarse "puesta en imágenes" (Catalá) o "puesta en forma" (Zunzunegui).

Pero Tranche no toma esa decisión. Mantiene el concepto de *"puesta en escena"* a la vez como genérico de ambas operaciones –el trabajo con actores y decorados, el trabajo con imágenes y sonidos– y como específico de la segunda. Aunque su sentido acabe siempre escorando al primero de los dos conceptos. Solo así se entiende que extienda el concepto de *"puesta en escena"* a *"todas aquellas manifestaciones en las que el tratamiento narrativo del espacio tenga lugar: teatro, danza, ópera"* (p. 33), devolviendo el término al exclusivo y excluyente campo de las artes y medios escénicos –donde parecen identificarse "escena" e "imagen"– y desentendiéndose así de *"la tercera de las tres influencias principales que confluyen en la puesta en escena cinematográfica: teatro, literatura y pintura […] al concentrar los esfuerzos en los problemas de traslación al espacio de la materia narrativa"* (p. 33). Como si –más allá de los problemas de "composición plástica" de Kandinsky y sus herederos– no hubiera tal "traslación de la materia narrativa" en toda configuración icónica, pictórica o fotográfica, digna de llamarse «imagen» –dejando claro, pero este es el busilis de nuestro campo, que una configuración escénica (el juego de los actores en un decorado), obviamente, no lo es–.

De ahí, llegando al absurdo, que una vez entrado en la descripción del "concepto y proceso de puesta en escena" (cap. 2) se niegue lo que antes se había afirmado: *"En suma, el debate sobre qué es antes, la expresión dramática o su configuración visual, es irrelevante puesto que ambas deben funcionar como un tándem […] Hay que superar la hipotética división entre puesta en escena y puesta en imágenes"* (p. 52). Lo curioso es que solo desde esta fallida conceptualización se puede conectar el muy sugerente repaso a *"la puesta en escena en las artes escénicas"* (cap. 3) con la "articulación de la puesta en escena" (cap. 4) desde la visión canónica (dominante, hegemónica) del "estilo de la continuidad" formulado por el primer cine clásico norteamericano: *"no se trataba tanto de fragmentar ese espacio en porciones como de reconfigurar el mismo en torno a ejes de acción y miradas. Es decir, someter el espacio a relaciones biunívocas (los extremos de cada eje) completamente supeditadas a la acción. Esto no es una cuestión de visibilidad, ver mejor la acción, como de pragmatismo narrativo: que fluya la acción en torno a dichos ejes. El espacio, por tanto, es amortizado y sometido al curso de la narración"* (pp. 99-100).

Sorprendentemente –tras todo lo dicho sobre su equívoca fundamentación teórica–, *Del papel al plano* es una muy buena introducción a la práctica y el oficio de la dirección cinematográfica. En primer lugar, tanto por el concreto y detallado análisis de los "principios" de esa "puesta en escena en acción" (cap. 5), a través de diversos fragmentos y piezas de una pequeña antología de grandes cineastas y su juego –siempre en el límite– con ese "estilo de la continuidad" (Lumière, Méliès, Griffith, Welles, Mizoguchi, Dreyer, Ozu, Bresson, Tati, Godard, Antonioni, Angelopoulos), como por el sugerente examen de las "herramientas de taller" (cap. 6.1) disponibles en el pasado y el presente de la dirección (bocetos e ilustraciones, localizaciones, plantas de decorados, maquetas, bocetos de continuidad o *storyboard*, plantas de realización, guion técnico). Ambos extremos, reunidos en un capítulo final, las "técnicas de planificación" (cap. 6.2), ponen así a prueba –mejor: estiran y quiebran– *"la existencia o no, y en su caso, la necesidad de aplicar unas supuestas leyes, criterios o fórmulas generales que garanticen la construcción de una obra"* (p. 337), a través del estudio de "principios" y "casos" concretos: "el doble triángulo" en Walsh, "el plano de situación" en Sturges, "el salto de eje clásico" en Hathaway, "el plano master" en Stevenson, "el espacio en 360º"

en Naruse, "la planificación con varias cámaras" en Kurosawa, "el fuera de campo y el campo vacío" en Angelopoulos, "la inversión de escalas" en Kiarostami, "el plano/contraplano" en Winterbottom, "el plano secuencia" en Mungiu, "la reescritura" en Martín Cuenca.

Pero si el texto de Tranche resulta valioso, lo es precisamente por dejar claro, negro sobre blanco, la necesidad de reconstruir completamente la teoría desde la práctica. Toda esta luminosa y voluminosa segunda parte de análisis y estudios concretos nos muestra cómo los cineastas siempre han sabido que el choque de las puestas en escena y en cuadro es el eje sobre el que gravita la creación fílmica, allí donde la imagen y el sonido fílmico dejan de ser un simple registro de algo ocurrido en otra parte para transformarse en algo que ocurre solo en la pantalla y el altavoz de la sala.

***

Concluyendo esta extensa pero espero que productiva reseña, tanto *Producción y desarrollo de proyectos audiovisuales* como *Del papel al plano*: *el proceso de la creación cinematográfica* son dos interesantes, y problemáticos, manuales y ensayos sobre la creación fílmica. O mejor dicho: interesantes por problemáticos; por dejar traslucir esa necesidad de repensar la práctica y técnica fílmicas lejos de las nociones y convenciones de una historia y teoría del cine demasiado marcadas por ciertas maneras de hacer, ver y entender las películas. Son, si se quiere, dos de los primeros ladrillos para una reconstrucción de la praxis fílmica –en su unión de teoría y práctica– lejos de un canon cinematográfico convertido en arqueología y filología. No es poco, cuando la mayor parte de bibliografía está dominada, literalmente, por compendios del arte pasado o manuales de la técnica futura.

fer cultura

ARCHI>OS
DE LA FILMOTECA

en versión digital
archivosdelafilmoteca.com

- **Acceso abierto y gratuito, previo registro personal**
- **Todos los números disponibles**
- **Búsquedas avanzadas**
- **Información para autores**

ARCHI>OS
DE LA FILMOTECA
Memorias audiovisuales de la violencia política en Iberoamérica
octubre 2017
73
REVISTA DE ESTUDIOS HISTÓRICOS SOBRE LA IMAGEN · CUARTA ÉPOCA

Abierto el ***call for papers***
del número 74:
VICENTE BLASCO IBÁÑEZ Y EL CINE: UN ESCRITOR DE CARA AL MUNDO
Aceptación de artículos
hasta el **24 de enero de 2018**
Envíos a través de la web

Proyecciones · Videoteca y biblioteca · Archivo fílmico y gráfico
Publicaciones y revista *Archivos de la Filmoteca* · Seminarios
Fomento y promoción del audiovisual · Puntos de encuentro
Programa *Curts Comunitat Valenciana* · Festival Cinema Jove

GENERALITAT VALENCIANA | TOTS A UNA veu

INSTITUT VALENCIÀ DE CULTURA

http://www.archivosdelafilmoteca.com
(Acceso libre y gratuito mediante registro previo)

NOTAS PREVIAS DE INTERÉS GENERAL

1) Aquellos lectores que deseen remitir artículos para publicar en *Archivos de la Filmoteca* deberán registrarse como lectores y autores (se pueden marcar ambas casillas).
2) Para evitar solapamientos de última hora, es necesario el envío previo de un e-mail a revista@archivosdelafilmoteca.com indicando su interés en remitir un artículo y la temática que se abordará en él (la fecha límite para las propuestas que se ajusten a la temática del número 74 será el 17 de noviembre).
3) Se pueden enviar artículos tanto para la convocatoria del número 74, abril de 2018, como para las líneas temáticas posteriores, así como no inscritos en los temas que se prevén cuya cabida pueda ser viable al margen del espacio monográfico (en tal caso no hay limitación de fechas para las propuestas).
4) Si un lector de la revista ha publicado un libro y lo considera de interés especial para que se escriba una reseña sobre él, puede indicarlo a la dirección electrónica revista@archivosdelafilmoteca.com.
5) Todos los autores a quienes se publique un artículo en un número de *Archivos de la Filmoteca* tendrán de inmediato la consideración de evaluadores, salvo deseo contrario que, en su caso, deberán explicitar.
6) Se ruega, pues, la actualización de perfiles por parte de los autores para incluir datos sobre especialidad y área de conocimiento para la posterior remisión de textos a evaluar.

CALL FOR PAPERS

número 74 (abril, 2018)

ARCHIVOS DE LA FILMOTECA mantiene permanentemente abierta su convocatoria a propuestas de artículos para sus contenidos monográficos y miscelánea, que deberán efectuarse a través de la plataforma en la web, previo registro personal dándose de alta como "lector" y "autor" en http://www.archivosdelafilmoteca.com. En la sección AUTORES se detallan las normas de estilo y las condiciones de entrada para las propuestas.

Actualmente se está preparando el **número 74** de la revista, cuya publicación tendrá lugar en **abril de 2018**. La sección monográfica CUADRO acogerá textos relativos al siguiente tema:

VICENTE BLASCO IBÁÑEZ Y EL CINE: UN ESCRITOR DE CARA AL MUNDO

Los textos en versión definitiva para la sección monográfica CUADRO deberán ser enviados antes del **24 de enero de 2018**. Hasta el 17 de noviembre se aconseja anticipar por correo electrónico la propuesta, para que el equipo editorial pueda tener una visión de conjunto de los posibles contenidos finales.

Los artículos serán aprobados mediante un proceso de revisión por pares y, una vez establecida su idoneidad, serán habilitados por el Consejo de Redacción para su inclusión en el apartado monográfico o en el de miscelánea (en este caso, la convocatoria está abierta en todo momento y no se establece una temática específica, más allá de las características que rigen el sentido de la publicación), tal y como recomiendan los índices de prestigio y bases de datos en ciencias sociales, a los que pertenece la revista.

DESCRIPTOR

A partir del año 1914, numerosas películas se inspiraron en la obra de Vicente Blasco Ibáñez, primero en España y luego en el extranjero. En tiempos del mudo, la acogida del escritor por parte de las cinematografías francesa y americana, en particular, constituyó un caso sin precedentes. De hecho, durante la Primera Guerra Mundial fue el primer español en establecer varias colaboraciones con cineastas de la *Ville Lumière*: en 1916, el eco de la adaptación titulada *Debout les morts!* (André Heuzé) en la revista *Le Film* era muy revelador del lugar conquistado por el escritor en el mundo del cine parisino. En cuanto a Hollywood, si bien es verdad que atrajo a españoles como Edgar Neville, Gregorio Martínez Sierra o Enrique Jardiel Poncela a partir de los años treinta, en la década anterior, el camino había sido abierto por Blasco Ibáñez: en 1921, la superproducción basada en su primera novela sobre la guerra, *The Four Horsemen of the Apocalypse* (*Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, Rex Ingram), consiguió un éxito totalmente inédito y confirió al autor un renombre internacional que fue aumentando en los años siguientes, mediante nuevas adaptaciones fílmicas de sus novelas o guiones escritos expresamente para la gran pantalla. Así, las historias nacidas de su imaginación se difundieron en países lejanos –por ejemplo, Japón– como pudo constatar el propio autor durante su viaje de vuelta al mundo entre 1923 y 1924.

El éxito de la obra de Blasco Ibáñez en la gran pantalla es un elemento conocido de su biografía, y que ha sido objeto de numerosos estudios. Sin embargo, no se ha indagado suficientemente en los

factores que propiciaron este temprano fenómeno, su amplitud y sus límites. En 1921, el escritor declaró en una carta dirigida a Ramón Martínez de la Riva: "El cinematógrafo llena el mundo, pero todavía no ha llegado nadie a ser un novelista universal cinematográfico. El puesto está vacío. Voy a ver si el que lo ocupa por derecho de conquista es un español". A pesar de esto, rara vez se ha considerado el triunfo cinematográfico de Blasco Ibáñez como el resultado de un proyecto elaborado por él mismo, sino más bien como un golpe de suerte. A la inversa, si está claro que se deben tomar en cuenta circunstancias exteriores, tampoco se ha estudiado demasiado este fenómeno en el marco más general de la "cultura-mundo"[1], que se empezaba a conformar por aquella época.

El presente dossier de *Archivos de la Filmoteca* pretende centrarse en la **proyección internacional conseguida por el escritor español gracias al cine**. Se podrá adoptar uno de los siguientes ejes de reflexión, lo que no excluye que otras propuestas sean bienvenidas:

¿En qué medida la relación de Blasco Ibáñez con el cine es representativa de un proceso de ***globalización de la cultura****?*

- ¿Hasta qué punto el séptimo arte permitió a Blasco Ibáñez alcanzar cierta universalidad?
- ¿Cómo participó el escritor español en la elaboración de mitos cinematográficos que conquistaron el planeta?
- La cuestión de la universalidad de los temas tratados por el escritor.
- La recepción de las películas basadas en sus novelas (o guiones) en los países donde se proyectaron.

La relación de Blasco Ibáñez con diferentes ***cinematografías nacionales****:*

- ¿Cómo se puede entender el éxito de la obra blasquiana en las salas de cine de varios países, en un momento en el que emergen las naciones?
- La aportación de Blasco Ibáñez al cine francés y/o americano.
- ¿Hasta qué punto la conquista del cine americano por el escritor español desembocó en cierta latinización de Hollywood?
- A la inversa, ¿cuál fue el impacto del cine francés y/o americano en la novelística blasquiana?
- La relación de Blasco Ibáñez con la cinematografía de otros países.

La relación de Blasco Ibáñez con el cine en el marco de la ***sociedad de masas****:*

- El papel de los avatares fílmicos (cine-novelas, carteles, fotografías, etc.) en la difusión y recepción de las películas basadas en la obra de Blasco Ibáñez.
- Blasco Ibáñez en la prensa dedicada al cine.
- Otros aspectos.

Sin limitarse al periodo del cine mudo, este dossier privilegiará una perspectiva **interdisciplinar**. Los artículos podrán enmarcarse en diferentes áreas culturales y proponer análisis tanto fílmicos como

1 Jean-François Sirinelli (2002). Introduction. L'avènement de la culture-monde, en Jean-Pierre Rioux y Jean-François Sirinelli (dirs.), *La culture de masse en France de la Belle Époque à aujourd'hui* (pp. 7-25). Paris: Fayard

literarios o de historia cultural, entre otros. Además, el corpus no será únicamente audiovisual sino también literario o periodístico, por ejemplo. Los objetos de estudio podrán ser múltiples, y la lista siguiente no es exhaustiva sino solamente orientativa:

— Análisis de películas.
— Análisis de obras de Blasco Ibáñez que integran elementos cinematográficos.
— Estudio de la prensa y de las publicaciones en relación con el séptimo arte.
— Correspondencia epistolar de Blasco Ibáñez con personalidades del cine, etc.

Todos los autores recibirán una respuesta motivada de su valoración positiva, negativa o con petición de modificaciones. Los artículos publicados no serán remunerados. Los autores conservan los derechos de autor y garantizan a la revista el derecho de ser la primera publicación del trabajo, al igual que el hecho de ser licenciado bajo una *Creative Commons Attribution License*, que permite a otros compartir el trabajo con un reconocimiento de la autoría y la publicación inicial en esta revista. Los autores pueden establecer por separado acuerdos adicionales para la distribución no exclusiva de la versión de la obra publicada en la revista (por ejemplo, situarlo en un repositorio institucional o publicarlo en un libro), con un reconocimiento de su publicación inicial en esta revista.

La extensión de los artículos deberá ser de entre 28.000 y 40.000 caracteres con espacios, incluyendo las notas a pie de página, tanto para la sección monográfica como para la miscelánea. La extensión de las reseñas de libros deberá ser de entre 5.000 y 9.000 caracteres con espacios, incluyendo las notas a pie de página, pero no se aceptarán reseñas no encargadas por el coordinador de la sección correspondiente. Se proporcionarán plantillas a través de la plataforma on-line para facilitar los formatos de entrega *(ver página web)*.

PRÓXIMOS NÚMEROS

A título orientativo, y sin que el orden en que se exponen refleje el que posteriormente será atendido por la publicación, otros temas monográficos que se piensa abordar son:

— Ayudas económicas al cine
— Refugiados y desplazados: representaciones en el audiovisual
— La evolución del concepto de canon cinematográfico
— Las nuevas profesiones del cine y el audiovisual
— Didáctica del audiovisual

Para más información: **revista@archivosdelafilmoteca.com**

CUADRO.
MEMORIAS AUDIOVISUALES DE LA VIOLENCIA POLÍTICA EN IBEROAMÉRICA

ARTURO LOZANO Y LAIA QUÍLEZ > Introducción

CAROLINA AMARAL DE AGUIAR > Los prisioneros y la muerte del poeta: el Chile de la dictadura ante las cámaras extranjeras

MARCELA VISCONTI > Imágenes en disputa, documentos de una época. Cine y dictadura en la Argentina

FABIÁN NÚÑEZ > La acción de las cinematecas latinoamericanas en tiempos de dictadura: el caso de la Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

MARÍA AIMARETTI > Wiphala de memorias: sobre el documental *Las banderas del amanecer* (Grupo Ukamau, 1983)

JULIA KRATJE > El circunloquio de la violencia. Acerca del melodrama alegórico feminista en *Camila* (María Luisa Bemberg, 1984)

DAVID GARCÍA-REYES > De luz y de sombras: los fantasmas de la memoria en *El secreto de sus ojos*

LIOR ZYLBERMAN > Infancia y memoria. Lo recordable a través del tiempo

WILLIAM R. BENNER > El documental sin fin: filmar al desaparecido

PAOLA LAGOS LABBÉ > Videoactivismo, denuncia y (contra)memorias. Resistencia política en los colectivos documentales durante la dictadura chilena

ELENA ROSAURO RUIZ > Hipervisibles o desaparecidos: diferencias *geo-políticas* en la representación de la violencia en América Latina

FUERA DE CUADRO

DOLORES MARTÍNEZ RAMÍREZ > *Limite* de Mário Peixoto. Una estrategia visual de resistencia frente al paradigma contemporáneo de la ilimitación

JAVIER CAMPO > Unos pioneros en nada ortodoxos. El cine etnográfico latinoamericano de mediados del siglo XX

JOSEP TORELLÓ OLIVER, JAUME DURAN CASTELLS > *Informe general* (1976) de Pere Portabella: un estado de la cuestión cinematográfica sobre la Transición española

ANDREA SALOMÉ MORALES GALÁRRAGA, ANDRÉS ALFREDO LUNA MONTALVO > La producción del videoclip y la narrativa de nuevos lenguajes. Aproximación a las influencias comunicacionales y artísticas en la obra de Floria Sigismondi

JOSÉ FRANCISCO CÁMARA SEMPERE > El misterio Berzosa. Filmar *La Festa d'Elx*

HISTORIA ORAL

EMETERIO DIEZ PUERTAS > Entrevista a Ceferino Blázquez, proyeccionista en la empresa Reyzábal

BIBLIOTECA

MARINA DÍAZ LÓPEZ > Algunos contextos para el cine mexicano

MARTA GARCÍA CARRIÓN > Nacionalismo y catolicismo en el cine producido durante la dictadura franquista: algunas aproximaciones recientes

LAIA QUÍLEZ ESTEVE > Pensando el cine

SERGI RAMOS ALQUÉZAR > Terror español desde las fronteras

LUIS ALONSO GARCÍA > Sobre el viejo oficio de hacer películas

ISSN 0214-6606 73

GENERALITAT VALENCIANA | TOTS A UNA veu

INSTITUT VALENCIÀ DE CULTURA